O rinoceronte da capa se encontra em xilogravura de A. Dürer, de 1515, criado unicamente a partir de esboços e descrições de terceiros, já que o artista jamais chegou a ver tal animal.

TAL BRASIL, QUAL ROMANCE?

Flora Süssekind

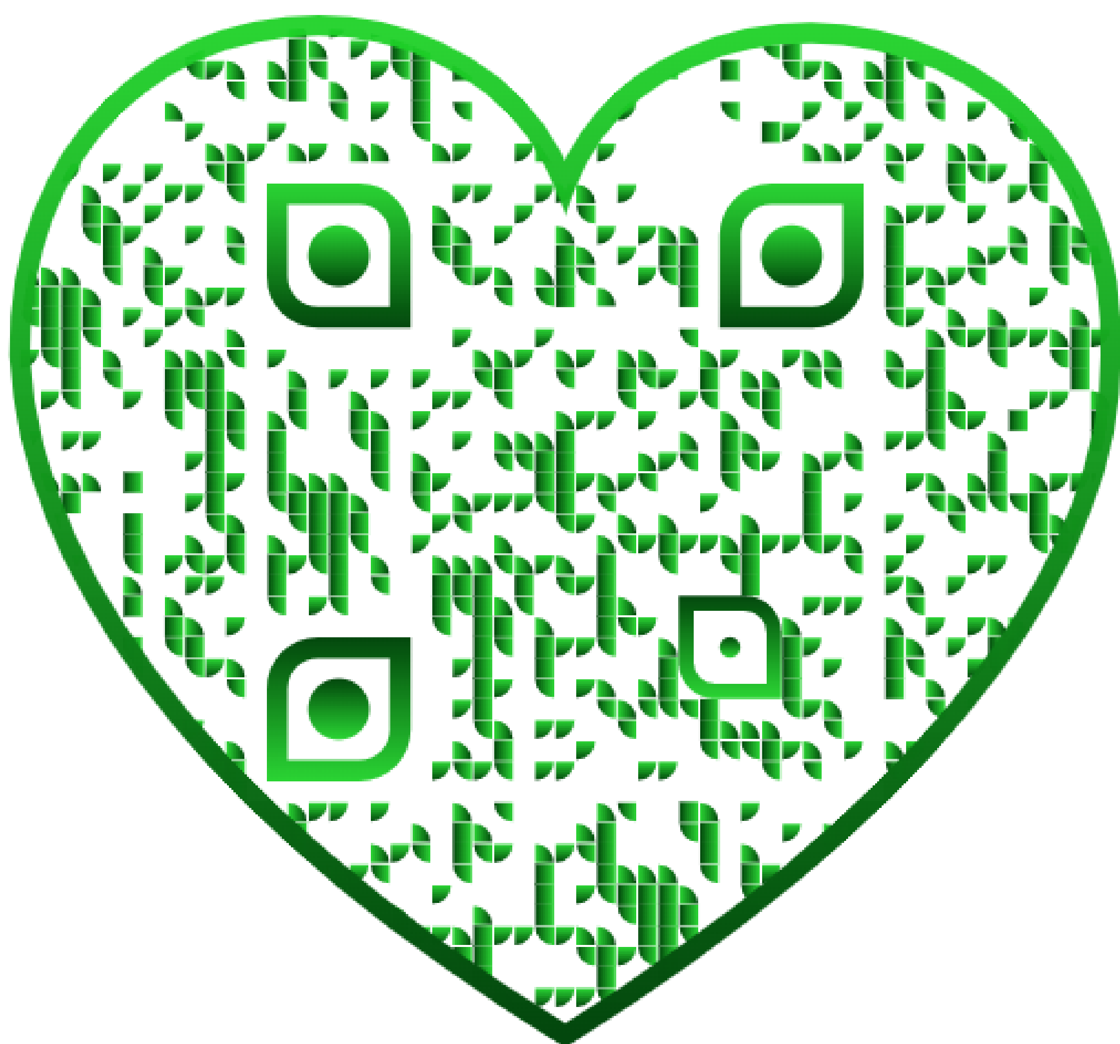
89491
SALA 3
085270/0003

TAL BRASIL, QUAL ROMANCE?

Flora Süssekind



achiamé



Edições Achiamé Ltda.
Rua da Lapa, 180 - sobreloja
Tel.: 222-0222
20021 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Editor:
Robson Achiamé Fernandes

Gerente Comercial:
Jaques Jonis Netto

Produção:
J. C. Guimarães

Flora Süssekind

TAL BRASIL, QUAL ROMANCE?

uma ideologia estética e sua história: o naturalismo



achiamé
Rio de Janeiro
1984

Tal Brasil, Qual Romance?

Copyright © 1984 by Flora Süssekind

Direitos reservados desta edição a
Edições Achiamé Ltda.

É vedada a reprodução total ou parcial desta
obra sem a prévia autorização da Editora.

Capa:
Angelo Venosa

Revisão:
Rachel Teixeira Valença

Composição:
Linotipia Cordeiro

M= 85270/0003
BANCO DO BRASIL S.
DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO DO PESSOAL
BIBLIOTECA
N.º REGISTRO 89491
N.º CHAMADA 82.015 S963t
DATA 13.10.87
ORIGEM I. Afonso
PREÇO 156,80

SUMÁRIO

Nota 9

Prefácio de Luiz Costa Lima 11

1ª Parte: *TAL BRASIL, TAL NATURALISMO* 19

Capítulo 1 *Uma analogia: família e estética* 21
Família: laços de sangue ou semelhança? 24
A tradição cultural e suas bofetadas 28
O pai literário e seus rebentos 29
Paternidade, autoria e nacionalidade 32
Uma linguagem-só-transparência 34
A busca de uma identidade nacional 36
Naturalismo e dependência 38

Capítulo 2 — *Uma ideologia estética: o Naturalismo* 40
As "repetições" naturalistas 41
A representação literária de identidades 44
A estética naturalista e suas transformações 46
A 1ª transformação: "aclimatação" ao Brasil 49
Entre Flaubert e Zola, preferiu-se o último 53
A dependência de 2º grau 54
Importação, tradução ou traição? 56
A sedução do naturalismo e sua "continuidade" 59

Capítulo 3 — *Entre o labirinto e o círculo* 61
A História: evolução ou repetição? 62
A repetição 63
Repetição Conservadora x Repetição Diferencial 64

A repetição histórica segundo Marx *66*
A repetição segundo Freud *69*
Os retornos naturalistas e suas diferenças *71*
Quando repetição significa transformação *74*
Uma homologia sempre impossível *77*
A analogia: um efeito *79*
"A estética faz-se fisiológica" *82*
"A estética faz-se econômica" *85*
"A estética faz-se jornalística" *87*

2ª Parte: TAL NATURALISMO, QUAIS ROMANCES? *89*

Capítulo 4 — *Ler para ver* *91*
Naturalismos de dois gumes *92*
A predominância de um gume conservador *94*
Os truques naturalistas e o aplauso do público leitor *95*
Uma "recepção quase-pragmática" *98*
A obsessão pela "visibilidade" do literário *99*
A estética do visível *101*
O microscópio, o telescópio, o raio X *105*
Discurso mimético, leitor mimético *107*
Ficção e ciência *107*
Uma lógica da analogia *110*
Dois e dois: cinco *112*
O naturalismo tem seus "mocinhos" *114*
A estética naturalista: uma invenção de Morel? *115*
Intrusos! *117*
O leitor: ponto de fuga das repetições *118*

Capítulo 5 — *O caso, o ciclo, a informação* *120*
As filhas do pai: da histérica à donzela-guerreira *120*
A preferência pelos "estudos de temperamento" *120*
Cientifização da linguagem literária *123*
Os casos de histeria *125*
Os ataques das histéricas e o saber dos médicos *127*
Os "doutores" dos romances e os "intelectuais" da virada do século *130*
Uma receita prudente e conservadora *131*
Ou casamento, ou camisa de força *132*
Os laços da família e da ciência *133*
Três cortes no naturalismo do século XIX *135*
O corte machadiano *136*
Adolfo Caminha e seus "exteriores" *137*
Um corte contraditório *138*
A fé na ciência natural *141*
Luzia-Homem: entra em cena a Sabedoria Popular *142*
A donzela-guerreira: um corte nos "casos clínicos" *144*
As herdeiras do pai: assimetria e morte *147*
Da hereditariedade à herança; da biologia à economia *149*
A Terra: Do Herdeiro ao Proprietário Burguês *150*
Os bens do sangue *151*
Herdeiros-sem-terra *152*
A morte do herdeiro; o vigor do capitão-de-indústria *154*
O reinado da economia *155*
Dos laços de sangue aos de propriedade e classe *157*
A teleologia materialista *160*
Os ciclos dos anos 30 (José Lins e Jorge Amado) *161*
O ciclo familiar *163*
Ciclos de transformações econômicas *164*
Por que o ciclo? *166*
Os livros de memória *166*
Os romances cíclicos e o assassinato dos coronéis *169*
Graciliano: a série em lugar do ciclo *170*
A Informação: Quatro Olhos ou uma Câmera? *172*
Quanto maior o corte, maior o *band-aid* naturalista *173*
Entre a narração e a informação *174*
O Repórter-sabe-tudo *176*
Onde se lê "repórter", leia-se "sociedade brasileira" *179*
O silêncio da História, a voz da Crônica *181*
Romance-reportagem e alegoria nos anos 70 *182*
Um corte poético na alegoria jornalística *184*
Quatro-Olhos: da alegoria à ironia *186*
Os livros (estrangeiros) na estante *188*
Zero: da informação ao fragmento *190*
A "neurose de heroísmo" *190*
Plimpim, plim, plim *191*
O que é, o que é o Brasil? *193*

Capítulo 6 — *Um romance-retrato do lado debaixo do Equador* *196*

Referências Bibliográficas *199*

NOTA:

Este texto foi originalmente apresentado como dissertação de Mestrado na Pós-Graduação em Literatura Brasileira da PUC do Rio de Janeiro. As alterações feitas para publicação foram mínimas e se devem, sobretudo, a algumas boas sugestões de Jorge Fernandes da Silveira e Luiz Costa Lima, que argüiram a tese em 15 de janeiro de 1982. De resto, devo um agradecimento especial a Silviano Santiago, meu orientador; a Rachel Valença, pela ajuda na revisão final; a Roberto Ventura, colega e amigo, com quem discuti pela primeira vez a maior parte das hipóteses desenvolvidas aqui.

PREFÁCIO

Luiz Costa Lima

Há alguns anos, diante do primeiro texto que Flora Süssekind entregava para publicação, Sebastião Uchoa Leite me perguntava: quem de nós, em sua idade, sabia o que esta garota sabe? — Uma das poucas recompensas que tenho tido em ser professor está em haver conhecido Flora como aluna. Desde que soube distingui-la, aprendi a estimar a rara combinação que trazia: a de uma inteligência indagadora e sensível, aliada ao gosto pela pesquisa e pelo aprofundamento; aliança tão rara entre nós porque o semi-deserto de nossa paisagem intelectual tende a fazer com que o aluno bem dotado logo se julgue um gênio, perca seu impulso e cedo então se incorpore à mediocridade a que se contrapunha. Mas o que digo ainda é bem pouco: ao lado daquela aliança, aprendi depois a admirar em Flora a capacidade de não mitificar seus "heróis", assim como a força interna em não bajular figuras em condições de ajudá-la a ter um posto universitário. É certo que isso que tomo como conjunto de qualidades, se torna, do ponto de vista social, um conjunto de obstáculos. Pois saber aprender com o outro, reconhecer o outro, sem se converter em seu epígono ou em seu adversário, é um princípio quase desconhecido no ritual de nossa convivência intelectual. Flora Süssekind tem sido uma das pouquíssimas figuras que encontrei de posse deste perfil. Disso, confesso, tenho-me aproveitado, tomando-a como interlocutora, muitas vezes muda, do que penso ou escrevo, sabendo que sua concordância ou divergência nunca se resume em aceite ou recusa, que, ao invés, algum ângulo inesperado surgirá de sua manifestação. Para quem não espere incenso mas estímulo, Flora é a melhor companheira intelectual. O que, para quem conheça o ambiente intelectual e universitário brasilei-

ro, parecerá tão fictício quanto um capítulo ainda inédito da *Utopia* de Morus.

Apresentado como dissertação de mestrado, na PUC (RJ), sob orientação do colega e amigo Silviano Santiago, o presente livro tem um tom pouco comparável ao das teses usuais. Distingue-se a partir de um *a priori*: da atividade analítica, não menos que da ficcional, exige-se capacidade de invenção, *poiesis*. A *poiesis* ficcional é bem distinta da *poiesis* analítica, ao contrário do que supõe tendência recente que subordina ambas ao mesmo gesto. Apesar de diversas, contudo, elas têm em comum o que é inevitável na invenção: o gosto pelo risco de dizer o que ainda não se explorou. O que aqui Flora Süssekind indaga é nada menos que o estrato mais persistente na cultura literária brasileira: o privilégio concedido ao documental, a literatura presa ao fato, a serviço da "verdade", da pátria ou da "realidade". Daí analisar o "eterno retorno" do naturalismo, desde sua implantação com Aluísio Azevedo, passando pelo neonaturalismo do romance de 30 e pelo romance-reportagem dos ano 70. Não se trata de supor, e a autora bem o adverte, que o naturalismo retorne tal qual. Esta ressurreição plena nunca se dá, pois o que retorna assume outra função. Estas funções diversas, no entanto, remetem a um núcleo que se mantém. Para Flora Süssekind, ele se nomeia como a necessidade, internalizada pelo escritor e seu público, de afirmar a identidade nacional, de então tomá-la como um todo uno, sem fraturas, o qual se desvela e reitera pelo escritor. Ao mesmo tempo que assim se fixa o mito da identidade nacional, do que é "ser brasileiro", insinua-se a autoridade do escritor: é ele que a nomeia, a pesa, denunciando os que se desviam, "imitam" o estrangeiro e se "alienam". Ao longo da permanência sob transformação do naturalismo, o culto da observação se apóia em centros diferentes: a explicação biológica evolucionista para a primeira geração naturalista, a econômica determinista, nos anos 30, a expressão jornalística, para a geração de 70. Nos três casos, em comum, o escritor se reveste de autoridade — por sua vez legitimada por sua recepção — porque aponta o que *é* o brasileiro, quais os males que o sufocam, apresentando-se pois como o porta-voz da nacionalidade. Ao lado deste núcleo — que explica o veto implícito/explícito à ficção, que assim se pratica — caberia talvez apontar que ele é reforçado por outras razões: enfatizando o documental e a "realidade" de que a obra se quer "retrato", satisfaz-se o "bom senso" do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições. Noutras palavras,

nosso persistente naturalismo tem como contraface a ausência de indagação crítica, de capacidade reflexiva, de curiosidade filosófica. O ficcional é vetado mesmo porque ele exigiria uma resposta *ativa* do leitor, i. e., inquiridora de sua própria noção de *realidade*. Esta resposta *ativa*, portanto, é todo o oposto de uma formação autoritária. Assim, indiretamente, então se vê como nosso autoritarismo, nosso conservadorismo infletem sobre o próprio caráter de nossa produção literária e crítica.

Por estas breves considerações procura-se assinalar a importância do livro que se apresenta. Importância pelo menos para quem pense e atue em favor de um sistema intelectual mais fecundo do que tem sido o nosso; menos chegado ao fácil e ao fóssil. Ou que, pelo menos, saiba também dar lugar aos inventores.

a Léa e Jorge, meus pais;
a Helinho, Léa Maria e Zé Carlos (que conhecem a dor e o prazer das crianças-doces);
a Luiz Costa Lima (no difícil intervalo entre o professor e o pai);
a Vilma Areas;
e a Silviano Santiago, que percebeu uma "herdeira" silenciosamente percorrendo
um texto traçado com linha dupla e
muitas perdas.

"Este PUEBLO está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes e debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el dia en que estos sonidos se apaguen".

(Juan Rulfo. *Pedro Páramo*)

"Sem parar, uma folha após outra se desprende do cilindro do tempo, cai, volteia por instantes e depois volta a cair sobre os joelhos do homem. Então, o homem diz "Lembro-me", e tem inveja do animal que esquece imediatamente e que vê realmente o instante morrer, quando cai na bruma e na noite e se extingue para sempre".

(Nietzsche. *Considerações Intempestivas*)

1ª Parte:

TAL BRASIL, TAL NATURALISMO

Capítulo 1

UMA ANALOGIA: FAMÍLIA E ESTÉTICA

A um filho parecido com o pai diz-se com orgulho: Tal pai, tal filho. Quanto maior a semelhança, maior a ênfase orgulhosa no *tal* que se repete. E o reconhecimento de algum gesto, de alguma característica paterna marcante, seja ela física ou intelectual, costuma ser o que de mais sublime se vê no filho. Dele se exige, quando nada, a duplicação de qualquer marca registrada da família. Dele se espera a semelhança, a continuidade, a repetição. Olha-se para o filho e espera-se que tenha sido talhado à imagem e semelhança do pai. Pouco importa se o que se repete não é grande coisa; pode se tratar tanto de um traço patológico como de algum talento especial, o orgulho é o mesmo. É a semelhança o que se aplaude ao dizer Tal pai, tal filho. O que importa é a garantia do reconhecimento de um no outro.

Filiação e paternidade definem-se em meio a um jogo familiar de semelhanças, onde do filho se exige que seja uma atualização do semblante e das atitudes paternas. Filiação e paternidade definem-se numa unidade especular. Ao filho não cabe ser outro e sim a imagem refletida do pai. Quando são demasiadas as diferenças, quebra-se a possibilidade de reconhecimento mútuo, fratura-se o círculo familiar numa inquietante estranheza. A máxima tal pai, tal filho, dita cheia de orgulho, fica substituída de repente pela inquietação de uma família, cujos laços sangüíneos e biológicos se vêem subitamente confrontados a comportamentos e traços estra-

nhos e infiéis ao corpo que deveriam repetir. Quando se quebra a homologia entre pai e filho, os elementos da máxima se invertem e ela se abre em dúvida: Tal filho, qual pai?

Como numa corrida de revezamento onde, sem motivo aparene, um dos atletas esquecesse o bastão, trocasse de grupo ou abandonasse a competição sem ligar aos demais, talvez seja impossível evitar a estranheza ao se perceber num filho não a continuidade pela semelhança, mas a ruptura pela diferença, ou ao se olhar a própria família sem os estreitos laços da herança, do reconhecimento mútuo, da semelhança.

"Meu pai me deu minha sina", diz o Jõe Bexiguento de *Grande Sertão: Veredas*. "De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?", pergunta-se, por sua vez, o narrador de "A Terceira Margem do Rio", incapaz de ocupar o lugar do pai, substituindo-o, na canoa que corre rio abaixo, rio acima. Além de serem ambos personagens de Guimarães Rosa, de comum entre a aceitação de um e a culpa do outro estão os laços de família. Tão fortes que fazem da liberdade existencial, "sina"; da impotência, "culpa". Como impedir a culpa ou a inquietação quando a um *tal* já não é mais possível acrescentar-se simetricamente outro, quando a repetição se torna inviável, e uma interrogação substitui a certeza da máxima? Como sair da margem quando não se consegue ocupar o lugar previsto na trajetória familiar? Quando não se agarra o bastão da semelhança, garantindo à família uma continuidade sem mácula? Quando ao tal pai não sucede um tal filho, não é apenas a máxima que se quebra, mas um misto de estranheza e angústia que substitui a familiaridade do parentesco.

Um *tal* e outro nem sempre, no entanto, se acham ligados por laços de semelhança entre a imagem do filho e o modelo paterno. Se pensamos no modelo familiar próprio a uma sociedade feudal ou a um grupo social cujo poder esteja calcado na "pureza de sangue", são os *laços de sangue*, e não os de *semelhança*, a garantia da continuidade e do poderio familiar. As famílias reais ou nobres normalmente costumam ter a sucessão dos seus privilégios garantida de pai para filho apenas pelo *nome* e pelo *sangue*.

Com a força de um pensamento liberal sobretudo a partir do século XVIII e com as vitórias burguesas, transformam-se igualmente os laços de família. Quando se passa de uma ordem feudal para uma sociedade burguesa não há como recorrer à pureza de sangue ou a árvores genealógicas cuja seiva esteja tinta de *azul*.

Seria o mesmo que jogar por terra a ética do trabalho e do desempenho individual e os fundamentos igualitários e liberais da ordem burguesa.

A semelhança substitui os critérios de sangue quando não é mais possível mantê-los. Quando a família passa a ser vista segundo a racionalidade burguesa. Segundo um liberalismo que afirma juridicamente a igualdade entre os homens e não pode, portanto, ter como pontos de apoio a nobreza de sangue ou o nome de família. Ou, numa sociedade como a brasileira onde chega a soar ridícula a exigência de "pureza' em meio à mestiçagem e à aculturação. Aqui, misturam-se os laços e traçam-se genealogias com base nas heranças de sangue e na semelhança. Frente a uma cadeia de sangue necessariamente "impura", resta perguntar observando os filhos: "Com quem se parecem?"

Como na tribo dos auseanos, cujos costumes estão descritos por Heródoto em "Melpomene", o Livro IV de sua *História*. Se a tribo não inclui entre os seus hábitos a vida em família, isso não impede que tenham um método próprio para o estabelecimento da paternidade: "quando as crianças crescem, são postas perante a assembléia dos homens, que se reúne, a cada três meses, e entregues àqueles com quem mais se assemelhem" (53, p. 155-6). Determina-se a filiação a partir da semelhança. E, para eles, a interrogação "Tal filho, qual pai?", longe de causar estranheza, é pergunta corriqueira e, de tempos em tempos, necessária para que, sem constrangimentos, se distribuam as crianças entre os homens da tribo.

Bem diferente é a entonação de interrogação idêntica quando serve, por exemplo, para que mais se confirmem as suspeitas de um adultério de Capitu por parte de Bentinho no *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Bentinho olha para o filho Ezequiel e só consegue perceber-nele semelhanças com seu amigo Escobar. Nenhum traço físico, nenhum gesto que lembre os seus próprios. Tudo faz com que pense em Escobar. Diante de Ezequiel, acirra-se a dúvida: "qual pai"? Dúvida que, ao contrário da pacífica assembléia dos auseanos, por pouco não leva Bentinho ao assassinato da criança ou ao suicídio.

Se não ocorre o assassinato literal do menino, Bentinho opta por gesto cujo resultado acaba sendo o mesmo: afasta Capitu e Ezequiel de seu convívio. Passam a viver na Europa e o breve retorno do filho, muitos anos depois, se faz seguir rapidamente de sua

morte. Se o pai não o mata com um café envenenado como ficara tentado a fazer quando começa a achá-lo demasiadamente parecido com o amigo, mata-o tempos depois enquanto narrador do romance. De uma forma ou de outra, ao filho que não reflete o modelo paterno parecem restar poucas saídas além da "culpa" do narrador de "A Terceira Margem do Rio" e da "morte" de Ezequiel. A diferença é paga com um alto preço. E não apenas pelo filho. Também a Bentinho fica cortada qualquer possível continuidade através de Ezequiel. O narrador mata seu filho e personagem e fica condenado, simultaneamente, à esterilidade.

Família: laços de sangue ou semelhança?

Tão fortes quanto os laços de semelhança são os galhos de uma árvore genealógica, pela qual circula o sangue familiar. É muito difícil que algum dos seus ramos escape ao peso e à sombra dos demais. Uns prendem os outros, como elos que não se podem soltar sob o risco de se desfazer ao mesmo tempo toda a identidade familiar. Quando não se consegue repetir o modelo paterno, não é apenas para o filho que se volta a maldição, mas para toda a família cujas pretensões de continuidade ficam ameaçadas. Daí, a esterilidade de Bentinho em *Dom Casmurro* e o desânimo e o enfraquecimento do Senador Thomas Buddenbrook, diretamente proporcionais à consciência de que o filho Hanno não possuía uma seiva capaz de dar continuidade às tradições familiares em *Os Buddenbrook* de Thomas Mann.

Vampirescamente o membro mais jovem deve revigorar toda a árvore. Quando se recusa a buscar a bênção familiar, quando ao invés de hereditariedade percebem-se diferenças, é o pai quem se torna repentinamente "estéril". Solto, sem a identidade e o reconhecimento em miniatura que buscara no filho. Sem a esperança da continuação, o conforto da paternidade, só lhe resta o reconhecimento da própria finitude. A imagem que passa a ver não pode mais ser a de uma interminável corrida genealogicamente determinada, ou de uma repetição rejuvenescida de seus próprios sonhos e gestos.

Ao olhar um filho e perceber nele um outro, um estranho, é com estranheza que se aprende a própria morte. Quando "filho" se torna sinônimo de "diferença", de "descontinuidade", percebe-se que, por maior que tenha sido a árvore onde se inscreve o nosso corpo,

resta apenas um "duplo traço" cortando todos os ramos seguintes ao nosso. A romper com a continuidade da genealogia e com a identidade patriarcal. A indicar que ao último galho não se seguirá mais nenhum broto, que pela árvore não circulará mais um sangue forte, mas uma seiva fraca, impotente.

Exemplar, nesse sentido, é a cena de *Os Buddenbrook* em que Hanno observa com certa indiferença a árvore genealógica da família: "Os olhos passearam por sobre todos os nomes masculinos e femininos que aí estavam agrupados, uns em cima e ao lado dos outros, em parte escritos com letra cheia de arabescos e vastas laçadas, à moda antiga, com tinta que, empalidecendo, se tornara amarelenta ou mostrava restos de areia dourada nos lugares onde a pena carregara muito. . ." (67, p. 493). Até que chega ao seu próprio nome — Justus Johann Kaspar. Apanha então a régua e a caneta e "de rosto calmo e com diligência distraída, mecânica e sonhadoramente, traçou com a pena de ouro uma bela e limpa linha dupla através da folha inteira" (67, p. 493). Descoberto mais tarde o seu gesto, é interpelado pelo pai que bate em seu rosto com o caderno onde se encontrava a genealogia dos Buddenbrook. "Mas que quer dizer com isso? Que lhe deu na veneta? Responda! Como inventou esta asneira?", pergunta-lhe o pai. Ao que responde gaguejando Hanno: "Eu pensava. . . pensava. . . que não vinha mais nada. . ." (67, p. 493).

Não é à-toa que o golpe recebido por Hanno é dado com o livro onde se oncontra a árvore genealógica dos Buddenbrook. É como se ao gesto paterno se juntasse o peso de toda a tradição familiar. Não é só o Senador Thomas Buddenbrook que vê frustradas suas esperanças de ter o seu lugar ocupado pelo filho. É Hanno o último elo dos Buddenbrook com o futuro, com a tradição. Quando traça uma linha dupla sob seu nome, é também toda a esperança de descendência e grandeza da família que fica, junto com a página, anulada. Não é apenas para sua própria sensação de esterilidade que aponta o pequeno Johann, mas torna igualmente inúteis todos os gestos e esforços do pai. Com a linha dupla que, com certa indiferença, traça sobre a genealogia familiar, é a toda a família que ameaça. Daí, a bofetada paterna vir mediada pelo caderno onde estão escritos a ouro os nomes de todas as gerações que o precederam.

Hanno traía ainda mais do que Ezequiel as expectativas paternas. Aparentemente se assemelhava ao modelo fisionômico dos

Buddenbrook. Ou, como pensava, esperançosa, sua tia: "Não podia ser em vão que ele se parecia tanto com o bisavô". (67, p. 646). Se, no entanto, "no físico e porte demonstrava várias características da família paterna", no íntimo contrariava tais semelhanças. Parecido com o bisavô, herdeiro de seu nome, nem seguiu a trilha que lhe fora traçada, nem se rebelou contra ela. Nem se sentia atraído pela vida pública do pai, nem se voltava totalmente para a atividade de músico. Como o narrador de "A Terceira Margem do Rio", Hanno não substitui o pai, nem consegue fugir a uma paralisia que sequer se transforma em revolta. Consegue apenas se ver como alguém irremediavelmente estéril: "Não tenho sequer o desejo de tornar-me famoso. Tenho medo disso, como se aí houvesse alguma coisa que não fosse direita! De mim não pode surgir nada de bom; convença-se!" (67, p. 685). A mesma indiferença com que traçara a linha dupla na árvore genealógica marcava todas as suas atitudes.

Não é como rebelde que Hanno mata os Buddenbrook. Ao contrário, assemelha-se nos mínimos detalhes a eles. Daí, a esperança de se ter nele um "continuador" e a expectativa do pai que "com satisfação dizia de si para si que, por mais gasto e desesperado que ele se sentisse com respeito à sua própria pessoa, sempre sabia acalentar sonhos animadores de um futuro cheio de atividade, trabalho prático e despreocupado, êxito, lucro, poder, riqueza e honrarias, quando se tratava do pequeno herdeiro" (67, p. 577). Expectativa frustrada por um herdeiro sem desejos e sem rebeldias que, diante do futuro de substituto do pai com que lhe acenavam apenas "fechava os olhos, num arrepio de relutância medrosa" (67, p. 584). Relutância medrosa mas capaz de aumentar cada vez mais a distância entre Hanno e o perfil do herdeiro desejado pelo Senador Thomas Buddenbrook. O resultado de tal distanciamento é uma dupla morte. Incapaz de ver no filho, aparentemente tão "igual", a continuação desejada; incapaz de dar à vida qualquer destino que não o de patriarca na família Buddenbrook, morrem, um logo depois do outro, Thomas e o pequeno Johann.

Hanno é tão parricida quanto seu pai filicida. É a esterilidade do filho que acelera o enfraquecimento progressivo de Thomas. É, por sua vez, a morte do pai, e de todas as expectativas de um futuro promissor para o filho, um incentivo para que se torne ainda maior a sensação de impotência de Johann. Ou, como observou Walnice Nogueira Galvão em "Do lado de cá", a respeito de "A

Terceira Margem do Rio": "O que fica entre nós e a morte, o que nos protege da morte, é a geração precedente; quando essa morre, somos os próximos da fila, desaparecida a barreira de proteção" (50, p. 39). Isso, no que se refere ao filho. Quanto ao pai, desaparece a "barreira de proteção", o compromisso com a vida, quando percebe que o que lhe parecia ser um "herdeiro", uma "descendência", representa efetivamente um ponto final. Quando o que parecia "seiva", "sangue" a fortalecer os laços familiares, desfaz esses laços quase com indiferença. Apenas com uma linha dupla traçada a ouro.

Como no poema "Comunhão" de Drummond, incluído em *A Falta que Ama,* os rostos familiares estão apagados, mortos, até que um descendente agarre o bastão da continuidade. Caso contrário, desaparecem os rostos e rui, com maior ou menor estrondo, a casa paterna. Veja-se o poema:

Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo,
eu no centro.
Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis
pela expressão corporal e pelo que diziam
no silêncio de suas roupas além da moda
e de tecidos; roupas não anunciadas
nem vendidas.
Nenhum tinha rosto. O que diziam
escusava resposta,
ficava parado, suspenso no salão, objeto
denso, tranqüilo.
Notei um lugar vazio na roda.
Lentamente fui ocupá-lo.
Surgiram todos os rostos, iluminados.

É quando o herdeiro ocupa o seu "lugar vazio na roda" que surgem "todos os rostos, iluminados". Permaneceriam condenados à obscuridade caso o lugar permanecesse vago, a descendência interrompida, a continuidade cortada. Repete-se *Tal pai, tal filho* com a segurança de uma descendência assegurada pelas gerações que se sucedem. Pelos que ocupam seu lugar na "roda" familiar. Rompida a repetição geracional de um *tal* após o outro, ficaria em risco a família.

Não são "de sangue" os laços familiares só porque seus membros têm nas veias o mesmo sangue e idênticos traços hereditários. Sobretudo porque, se rompidos, o resultado costuma ser violento. Esterilidade e finitude para o pai, orfandade e impotência para o

filho. E a simetria da máxima retorna. tendo por eixo a morte para ambos os lados. Quando do *Tal pai, tal filho* passa-se para o *Tal filho, qual pai?* desfazem-se simetrias, laços e descendências. E, metaforicamente ou não, o corte dos laços e semelhanças com a família é que costuma ser "de sangue".

Hanno Buddenbrook recebe no rosto a bofetada paterna mediada pelo livro genealógico de sua família. Entretanto, nem o patriarca suja as mãos, nem do rosto do filho chega a sair literalmente sangue. Ao contrário do que ocorre com um personagem que, como Hanno, ousa romper a continuidade de laços extremamente estreitos. Trata-se do Autodidata de *A Náusea.*

A tradição cultural e suas bofetadas

Não são a árvore genealógica e a casa paterna que se vêem ameaçadas pelo personagem de Sartre, mas uma cadeia e espaço igualmente sacralizados: a tradição cultural e a biblioteca. Na sua tentativa de sedução de um garotinho, o Autodidata coloca em jogo a assepsia, o caráter sagrado e deserotizado do templo do saber. Traz para a Biblioteca a ambigüidade de um comportamento socialmente condenável e o desrespeito pelas normas de conduta a ele prescritas enquanto "filho" e "aprendiz" de uma cultura guardada em prateleiras, fichários e livros a que lhe era permitido até então o acesso.

Como Hanno, que mancha a árvore genealógica com um traço, ao ser expulso da sala de leitura, o Autodidata, depois de esbofeteado, deixa no chão, à porta de entrada da Biblioteca, uma mancha de sangue. Mancha o espaço sagrado da Biblioteca com um comportamento condenável, e ainda com seu próprio sangue. E, ao seu afastamento do imponente prédio, se faz acompanhar a observação de Antoine Roquentin, narrador de *A Náusea,* de que na soleira da porta havia uma mancha de sangue, em forma de estrela. Não é sem bofetadas que se pune a desobediência aos laços familiares ou à tradição literária. Seja na casa paterna ou na biblioteca, qualquer gesto que rompa a identidade familiar ou cultural recebe o seu castigo.

Idêntica é a violência com que o patriarca e a biblioteca preservam os laços que garantem sua sacralização e continuidade. Lança-se ao rosto do pequeno Johann toda a árvore genealógica que

cortara com um duplo traço. Esbofeteia-se com força o Autodidata, capaz de manchar a silenciosa sala de leitura com um sussurrante esboço de sedução homossexual. A ouro mancha Hanno a tradição familiar. Com sangue marca o Autodidata a expulsão da Biblioteca.

Àquele que não sabe respeitar os espaços culturalmente sacralizados expulsa-se da Biblioteca, como a um filho rebelde se expulsa da Casa Paterna. Do herdeiro de uma família como do aprendiz de intelectual exigem-se obediência, semelhança e continuidade. Paternidade, filiação e vinculação a uma tradição cultural apresentam grandes familiaridades. O *Tal pai, tal filho* ecoa tanto no círculo familiar, como no campo cultural. E quando, ao invés do eco, ouve-se uma dúvida e percebe-se a possível ruptura de laços a rigor sagrados, a violência é idêntica. Esteja sob ameaça a herança familiar ou a tradição cultural.

O pai literário e seus rebentos

Se do filho exige-se que seja um retrato fiel do modelo paterno, é com ênfase idêntica que se costuma explicar uma obra em função de suas semelhanças com aquele que a escreveu. Não apenas se exige do escritor que sua produção se lhe assemelhe de alguma forma, como também que, entre si, os seus textos guardem relações de continuidade e semelhança. Na história literária, como na tradição familiar, também se repete orgulhosamente a máxima: "Tal pai escritor, tal filho obra." O que explica, por exemplo, a alegria de um Jorge Amado quando em 1942, à guisa de prefácio para *Terras do Sem Fim,* associava o último livro a *Cacau* e dizia, dentre outras coisas:

> "Há dez anos passados escrevi um romance, pequeno e violento, sobre o mesmo tema do cacau, ao qual volto hoje. Tinha eu então dezenove anos e iniciava minha vida de romancista. Nesses dez anos escrevi sete romances, duas biografias, alguns poemas, centenas de artigos, dezenas de conferências. Nesses dez anos lutei diariamente, viajei, fiz discursos, vivi com meu povo a sua vida. Constato com imensa alegria que uma linha de unidade jamais quebrada liga não só a [*sic*] toda a minha obra realizada nesses dez anos como a vida que durante eles vivi (. . .)" (4, p. 15)

À expressão "nesses dez anos" seguem-se simetricamente os verbos "escrevi" e "vivi". Simetria que serve de justificativa para

a "imensa alegria" que Jorge Amado deixa transparecer ao final do texto. Não avalia sua obra, não observa possíveis diferenças existentes entre esses "sete romances, duas biografias, alguns poemas, centenas de artigos, dezenas de conferências". Não avalia igualmente suas "lutas diárias", viagens e discursos. Basta como justificativa para alegria tão intensa a existência de "uma linha de unidade jamais quebrada" em toda a sua obra e dela em relação à sua vida. O que importa é a unidade entre as obras e entre obra e vida. Uma deve refletir-se na outra superando-a. E, como um pai diante de um filho exemplar, regozija-se o escritor diante de uma obra em que consegue reconhecer-se. Alegra-se sobretudo diante da coerência inerna que percebe ligando os seus diversos textos, diante da semelhança, da unidade especular que enlaça vida e literatura. Mais rigorosa até do que a tradição familiar, a tradição literária parece exigir não só que a obra se assemelhe a seu "pai", mas que todos os filhos (textos) se assemelhem entre si à maneira de produtos em série obedientes ao molde paterno.

Esse "pai literário" deve, do seu lado, obedecer também a um molde igualmente exigente. A mesma "linha de unidade jamais quebrada" com que se regozija Jorge Amado deveria ligar o escritor à sua nacionalidade. Como num filho devem se inscrever hereditariamente as características familiares e numa obra o perfil de quem a escreve, também de uma literatura se exige que exiba semelhanças com a tradição nacional a que pertence.

É por desobedecer aos limites de sua nacionalidade que Sílvio Romero, no seu livro sobre Machado de Assis, o recrimina pelo uso de um *humour* mais característico dos ingleses que dos brasileiros. Se aceitável e até louvável em Dickens ou Sterne, torna-se condenável num escritor brasileiro. Daí Silvio Romero julgar por bem "lembrar a Machado de Assis que até ele mesmo anda iludido sobre uma qualidade espiritual, que lhe não assente como ingenuamente acredita". Dentre outras marcas machadianas, critica-lhe a ironia por ir de encontro ao "caráter nacional brasileiro".

Diz Sílvio Romero como guardião dos valores nacionais: "O temperamento, a psicologia do notável brasileiro não são os mais próprios para produzir o *humour,* essa particularíssima feição da índole de certos povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente" (93, p. 80). Se não repete a nacionalidade, tal como a define Sílvio Romero, Machado torna-se passível de crítica. Como passíveis de crítica se tornam todos que de alguma for-

ma não deixem traços claros de brasilidade nos seus textos. Repete-se o "caráter nacional", a "índole brasileira" no comportamento ou na linguagem de quem escreve, assim como se representa o mais fielmente possível algum episódio ou paisagem nacionais. Do contrário a condenação vem implacável. Como a que atinge o filho estéril e o aprendiz de intelectual pouco respeitoso. Como a que lança Antônio Callado sobre Machado ao observar que em *Memorial de Aires* se dá maior importância a uma carta particular do que à carta de libertação dos escravos.

Comenta com horror Antônio Callado: "Assim, os amigos de Aires se alegravam devido a uma carta particular e não devido à carta de alforria dos escravos e o Aires se alegrava porque finalmente o Brasil dava uma provazinha de civilização ao mundo. Quando a gente se lembra de que o criador do Aires era Machado de Assis, um mulato, sua maneira de apresentar a Abolição dá uma idéia de esquizofrenia. É a alienação do artista chegando às raias da alienação mental" (28).

Em momento algum se pergunta se tal relativização do 13 de Maio não significaria alguma coisa diferente de "alienação". Quando se sabe que a legislação abolicionista bem poucas novidades trouxe para o negro brasileiro e apenas substitui a escravidão nominal pelo subtrabalho livre, talvez não seja por simples "esquizofrenia" que Machado despreze a importância da Abolição. Ironicamente, a esse documento da História "branca" que encobre a permanência de uma "ordem escravocrata", Machado dá tanta importância quanto à chegada de uma carta no *Memorial de Aires.* E brinca com a seriedade do 13 de maio, que não melhora em muito a organização social do trabalho no país. Ironia acusada por Silvio Romero de não fazer parte da "índole" brasileira e, muito tempo depois, por Antônio Callado de "alienação mental". O humor fragmenta a identidade do "temperamento brasileiro" e a unidade de uma "história" e uma "realidade" nacionais.

Espera-se de Machado que documente seriamente a nacionalidade. Ao fragmentar alguns de seus sustentáculos com a ironia, resta-lhe uma dupla condenação. Machado parece, como o pequeno Johann, usar sua pena para, com uma linha dupla, fraturar o "instinto de nacionalidade" dominante na ficção brasileira. Ruptura que não o deixa sem a punição de torná-lo sem "filhos" ou "seguidores". Estéril como Aires e Bentinho, permanece estigmati-

zado por explicável isolamento de quem, numa literatura que se exige documental, ironicamente pincela fragmentos.

Paternidade, autoria e nacionalidade

Paternidade, autoria e nacionalidade parecem ser, portanto, coisa que não se discute. São princípios a que se obedece com um pedido de bênção, um elogio da "personalidade literária", e um texto documental e de onde estejam ausentes o humor, o fragmento e a ambigüidade. O patriarca costuma funcionar como princípio de identidade para a família, a figura do autor como fundamento e origem das significações de um texto, a nacionalidade como justificativa e limite às inquietantes ambigüidades e rupturas da ficção. Triplo sustentáculo cuja tentativa de fragmentação torna-se gesto bastante temerário. A evitar sob pena de se ter destino semelhante ao de Johann Buddenbrook ou ao do Autodidata. Ou ao dos textos que, seja por que motivo for, quebrem a unidade de uma obra ou tragam possíveis ambigüidades às relações entre tal obra e seu autor, tal nação e sua literatura.

Por isso se usa com tanta freqüência o epíteto de "obra menor" ou "pouco representativa" para qualquer texto que, de alguma forma, traga "diferenças" ou "descontinuidades" ao *contínuo* de uma literatura ou de uma obra aparentemente coesas. Daí se ter bastardos como Sousândrade ou Qorpo Santo na história literária brasileira. Ou figuras como Machado de Assis, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa terem permanecido condenados a estranha esterilidade. Por isso também se jogam fora comumente as obras consideradas "imaturas" de qualquer autor. E se torce o nariz para *Helena* ou *Iaiá Garcia* de Machado de Assis. Por isso se repudia, sem pensar muito, *Via Crucis do Corpo* da obra restante de Clarice Lispector. Livro escrito de encomenda, cheio de frases e narrativas curtas, cortes abruptos e uma maldosa "grossura", a princípio mais próxima de um Rubem Fonseca ou de um Dalton Trevisan do que de *Laços de Família, A Paixão Segundo GH* ou *O Livro dos Prazeres;* costuma-se tomar *Via Crucis do Corpo* por "obra de circunstância", de pouca monta para a análise da prosa de Clarice.

Igualmente "de circunstância" é considerado *História do Brasil,* livro de Murilo Mendes publicado em 1932. Obra que o próprio autor pareceu rejeitar ao não incluir na sua antologia organi-

zada em 1959. E a que os mais diversos críticos são unânimes em chamar de "desvio da poesia muriliana". Sobre isso conta Laís Corrêa de Araújo: "anunciando este livro, o *Boletim de Ariel* acrescenta ao título, numa espécie de ressalva, a explicação — *Philosophia humorística,* que faz supor que o próprio autor já tivesse, à época de sua publicação, consciência do nível menor da obra, preferindo-a compreendida como uma blague, uma sátira de efeito circunstancial". (12, p. 27)

"Obra menor", "texto circunstancial", "desvio" parecem ser os correlatos literários para "rebelde", "bastardo", "deserdado", qualificativos habitualmente atribuídos pelas famílias aos filhos que delas se desgarram. Enquanto no círculo familiar adjetiva-se com maior agressividade a ruptura ou a diferença, no âmbito literário as diferenças são punidas com certos eufemismos. Efetivamente, palavras como "menor", "circunstancial" e "desvio" soam bem menos agressivas do que "parricida", "rebelde" ou "bastardo". O eufemismo é maior; mas a exclusão é a mesma.

Quando um autor timidamente dá a uma obra talvez mais agressiva o epíteto de "philosophia humorística", atenua suas diferenças sob a caracterização de texto humorístico, de blague. Por outro lado, chama-se de "circunstanciais" ou "imaturos" aos textos que fraturem a unidade de determinada literatura. A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. Nada que possa enfeiar, tornar cômico ou desfazer o perfil de seus grandes autores ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. Qualquer um que, como Hanno, procure cortar tal continuidade corre o risco de se ver, violenta ou eufemisticamente, expulso ou condenado por essa história.

Quando tal obra não corresponde a tal escritor e tal escritor, por sua vez, a tal tradição literária, não é mais a família mas uma cultura nacional que se deixa invadir pela inquietação. Uma cultura cujos baluartes também estão fixos como a galeria de retratos familiares no museu de *La Nausée* ou os ramos de uma árvore genealógica dos Buddenbrook. Uma literatura tem sua tradição equilibrada pela pedra das estátuas de seus "grandes" escritores, pelas prateleiras de suas assépticas bibliotecas, pela filiação de uns a outros, pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem "logicamente", pela

continuidade de um conjunto de obras e nomes que, sem ambigüidades, parecem repetir-se numa trajetória idêntica.

"O repertório e a maneira de usá-lo se transmite de pai para filho, pela simples imitação. Muito bem dotado, o aluno não tarda a se igualar ao mestre", observava ironicamente Erik Satie numa conferência em 1916. Tal mestre, tal aluno; tal tradição literária, tal escritor: assim deve se comportar aquele que, ao invés de expulso de uma biblioteca, deseja inscrever-se sem mácula nesses fichários cuja assepsia e sacralização são preservadas às vezes, como no caso do Autodidata, com violência.

De pai para filho, de um escritor a outro, de um período a outro, espera-se que se repita a tradição transmitida senão hereditária, ao menos literariamente. O texto deve reforçar as características previamente conhecidas de seu autor. Deve, antes de tudo, reforçar a própria noção de *Autoria*. Como, afinal, fazer a estátua de alguém cujo perfil esteja cheio de ambigüidades e rupturas? Deve, por fim, se tornar legível à imagem e semelhança de sua própria nacionalidade. Como reconhecer um texto que, ao invés de reforçar a identidade nacional, produza inquietantes fragmentações? Como chamá-lo? Parricida, bastardo, estéril?

Em eco, repetem-se proverbialmente Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal nação, tal literatura. E qualquer *tal* que se transforme em *qual?* faz do filho, do escritor, da literatura, estranhos. Como "parricida" ou "órfão" se torna qualquer texto que ouse fragmentar as idéias de paternidade, autoria e nacionalidade.

Uma linguagem-só-transparência

Quando se apresentam hiatos, abismos, diferenças entre um "tal" e outro, exige-se da linguagem que funcione como um tabulador. Entre o primeiro e o segundo tal não deve existir mais do que uma reduplicação. Da linguagem espera-se que restabeleça simetrias, que crie analogias, perfeitas, que desfaça rupturas e diferenças, que se apague e funcione como mera transparência. Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambigüidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades. Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país de onde se origina. Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um *tal* e outro não houvesse repentinamente mais qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades.

Sem intervenções, refletir-se-ia com perfeição o modelo no seu correlato. O pai no herdeiro, o autor na obra, a nação na sua literatura. Apaga-se a linguagem e, ao mesmo tempo, procura-se "naturalizar" a aproximação de um *tal* a outro. Como se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferências, a repetição sem a diferença, fossem possíveis. Como se a um tal pudessem suceder indefinidamente outros idênticos. E à linguagem coubesse o papel de simples "objetividade", o ser apenas denotação, transparência e fissura.

E, quanto mais afastado um *tal* daquele que deveria duplicá-lo, maiores as exigências de "objetividade" e "transperência" sobre a linguagem. O que aponta, em parte, para a observação de Octavio Paz a respeito dos latino-americanos que com sua "orfandade" estariam "condenados à busca da origem ou, o que também é igual, a imaginá-la". Daí, o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de se reconquistar a própria origem.

Da literatura espera-se que, como o filho pródigo, realize a viagem de retorno à casa paterna. Situação narrada, por exemplo, por Juan Rulfo no seu romance *Pedro Páramo*. Aí, narra-se a viagem de um filho que recebe da mãe agonizante a incumbência de partir em busca de Pedro Páramo, seu pai: "No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (95, p. 9). Parte, então, o filho para Comala em busca do pai, como a literatura latino-americana, que se esforça por fundar uma realidade que lhe seja própria, por chegar à origem. E, em ambos os casos, a orfandade e o desterro parecem atávicos. O filho chega a Comala e, não apenas encontra um povoado bastante diferente das lembranças maternas, como recebe uma triste notícia ao perguntar pelo pai: "Y Pedro Páramo?". "Pedro Páramo murió hace muchos años" (95, p. 12), é o que lhe respondem.

Não apenas a Comala imaginada por sua mãe não é a que vê, como não é mais possível cobrar nada a Pedro Páramo. É impossível

voltar ao pai, retraçar a própria origem. A tentativa de retorno, seja ela operada via ficção ou por parte de um filho bastardo e despossuído, não chega nunca a se completar. E o filho pensa decepcionado nos desejos maternos: "Hubiera querido decirle: Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al dónde es esto y dónde es aquello? A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe" (95, p. 14). A obsessão de um retorno ao pai, à origem, converte-se em busca de uma utopia, de "alguém que não existe". Resta o desejo de, ficcionalmente, se dar fim ao desenraizamento e à orfandade. E buscar um "tal pai" e uma "tal origem" que dêem "nome" e "raiz" a um filho e uma literatura bastardos.

No caso da literatura brasileira não é muito difícil perceber idêntica e ansiosa busca de fidelidade documental à "paisagem", à "realidade" e ao "caráter" nacionais. Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é numa busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil. E, diante da impossibilidade de se fugir ao "desenraizamento", à "orfandade", o projeto de uma literatura "realista" e "documental" parece viajar em direção a utopia semelhante a Comala, a cidade-fantasma de *Pedro Páramo*. E, quanto mais longe a identidade e a nacionalidade que busca, tanto maior a exigência que se faça da linguagem apenas mediadora "invisível" de uma viagem impossível. Mediadora de uma "tal literatura brasileira" que procura um "Brasil", uma "verdade", uma "nacionalidade", que possa reproduzir de modo fiel.

A busca de uma identidade nacional

Tal literatura busca ansiosamente um Brasil *tal e qual*. Tamanha é a ansiedade, que chega a abdicar de seu caráter literário em prol dessa busca. O que se observa, por exemplo, nesses textos introdutórios a romances publicados no Brasil em momentos tão diferentes como a virada do século, a década de 30 e os anos 70. Em *O Cortiço*, romance exemplar da virada de século, usa Aluísio Azevedo como uma de suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: "La Vérité, toute la vérité, rien que la vérité". Na nota introdutória de 1933 a *Cacau*, avisa, por sua vez, Jorge Amado: "Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de

cacau do sul da Bahia". (3, p. 12). E também é "um mínimo de literatura para um máximo de honestidade" o que parece reivindicar José Louzeiro para o seu *Infância dos Mortos* de 1977: "Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos". (58, p. 6) "Verdade" da vida de um cortiço, no caso de Aluísio Azevedo; "honestidade" na narração da "vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia" em *Cacau;* narrativa de fatos "tirados do nosso amargo cotidiano" em *Infância dos Mortos*.

José Louzeiro chega a se valer para a epígrafe de notícia publicada no *Jornal do Brasil* de 5 de abril de 1976: "Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48 milhões 226 mil 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo Norte (3,83%), Nordeste (31,64%), Sudeste (42,91%), Sul (16,64%) e Centro-Oeste (5,08%)". (58, p. 7) A notícia de jornal funciona no mesmo sentido das "verdades científicas" de Aluísio Azevedo, da "honestidade" de Jorge Amado.

Os três romances parecem apontar para um significado que se situa fora deles, num contexto extraliterário. Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. Do leitor exigem que os leia como se não se tratasse de ficção. Não é à-toa que uma norma do Direito Criminal serve de epígrafe a Aluísio Azevedo, e que *Infância dos Mortos* se atribui veracidade fazendo uso de alusão a uma notícia de jornal cheia de estatísticas. Quando um romance tenta ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade. O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escritos, contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto "naturalista" é conduzido para fora da linguagem. Como se as emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada. Oculta-se todo o trabalho da lingua-

gem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível.

Ao leitor se atemoriza logo de cara, por exemplo, com o aviso "Desconfie de todo aquele que se arreceia da verdade", transcrito logo abaixo do título *Casa de Pensão,* de Aluísio Azevedo. Não se exige apenas do texto que apague o seu caráter ficcional em benefício de uma maior referencialidade. Também do leitor se exige que procure "verdade". Do contrário ficaria sob suspeição como qualquer um que "se arreceia da verdade". Para que não se desconfie dele é preciso que aprenda a ignorar a maneira como a ficção emprega a linguagem, a ignorar o próprio caráter literário do que lê. Cabe-lhe, antes de tudo, a tarefa de passar por cima da linguagem e procurar "verdades" científicas ou "informações" passíveis de verificação fora do texto. Olha para o mundo da ficção e aprende a ver naturalisticamente apenas o mundo real. A desconfiar de qualquer texto que revele o seu caráter ficcional e não busque sua justificativa num horizonte extratextual.

Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com "verdade" e "honestidade" aspectos da "realidade brasileira". Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que *radiografe* o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar descontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance.

Naturalismo e dependência

Por um lado, a simetria e a repetição são as regras do jogo. Daí, a persistência de uma estética naturalista na ficção brasileria. Por outro lado, podem em dados momentos ser o que existe de mais maldito. Nada mais condenável, numa ótica estritamente nacionalista, do que a repetição de alguma fórmula estrangeira. De um lado, há a exigência de uma fidelidade documental ao país; de outro, a obrigação

de não se copiar nada que tenha vindo de outro lugar. Pede-se a repetição ficcional do que se crê ser o país; repudia-se a repetição quando nela o que se repete é alienígena. Estranho jogo onde não se vê que o "tal Brasil", cuja repetição é exigida, fundamenta-se ele mesmo num mimetismo do que lhe vem de fora. Não se parece perceber que "tal Brasil" é, antes de tudo, um bastardo cujo pai, estrangeiro e colonizador, não lhe deixou outra herança além de levas eventuais de idéias e livros das procedências mais diversas. E uma literatura pautada numa duplicação xenófoba do país não pode chegar a coisa muito diferente da viagem a Comala em *Pedro Páramo.*

Tentando dar conta fotograficamente de um país, ele mesmo envolvido num projeto de aproximação a modelos (culturais ou não) estrangeiros, a literatura fica ainda mais longe de seu desejo mimético. Em busca de um modelo que, por sua vez, também tenta reduplicar outro, mais parece tratar-se de uma casa de espelhos, onde todos querem refletir uma imagem que, de sua parte, é igualmente o reflexo de outra. E a estética naturalista acaba se convertendo em fantasmagoria, perseguição a uma realidade que não percebe ser também um simulacro.

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira. Ideologia cujas transformações, cuja história, se tentará traçar aqui.

Capítulo 2

UMA IDEOLOGIA ESTÉTICA: O NATURALISMO

Talvez não apenas "todos os fatos e personagens de grande importância na História'", como dizem Hegel e Marx, se repitam. A essa lista é bem possível que se pudessem acrescentar alguns fatos estéticos, cuja ocorrência talvez não possa ser limitada a apenas duas vezes. Refazendo o parágrafo inicial de "O 18 Brumário de Luís Bonaparte" se poderia dizer a respeito do Naturalismo que ele também se repete na história da literatura brasileira. E acrescentar: a primeira vez como *estudos de temperamento,* a segunda como *ciclos romanescos memorialistas,* a terceira como *romances-reportagem.* Ou ainda: a primeira vez nas últimas décadas do século passado, a segunda na década de Trinta, a terceira nos anos Setenta.

As ressurreições do naturalismo têm sido estudadas via de regra no momento em que ocorrem, isoladamente, e não como um sistema estético específico e dotado de certa continuidade, tão presente que, quando se faz necessário, torna-se possível recorrer imediatamente a ele. E "fazer o seu espectro caminhar outra vez", como observava Marx sobre as ressurreições dos mortos da História em algumas revoluções. Quando o espectro naturalista caminha outra vez, o diagnóstico não se tem feito esperar: "neonaturalismo".

É como "neonaturalista" que caracterizam, dentre outros Otto Maria Carpeaux e Antônio Cândido, o romance de 30. Diz o primeiro: "O verdadeiro vencedor da revolta desencadeada pelo modernismo foi a novela neonaturalista, influenciada pelos russos e pelos

norte-americanos, que descobriu e expôs a duríssima realidade do nordeste brasileiro, paradigma de toda a fome e a opressão do mundo subdesenvolvido (...)" (34, p. 188) Diz o segundo: "(...) quando na Europa o naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias bastante legítimas, tais como as da novela social dos decênios de 1930 e 1940, que se poderia denominar neonaturalista" (33, p. 344).

Redivivo, portanto, o espectro, nos anos Trinta, passemos à década de Setenta. Sobre a produção ficcional do período, comenta Davi Arriguci Jr. "Eu acho o seguinte: na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens" (13, p. 79). E acrescenta: "Isso se colocou através de uma espécie de neonaturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal". (13, p. 79). Mais uma vez, agora nos anos Setenta, reedita-se uma estética naturalista. *Naturalista,* na virada de século; *neonaturalista* em 1930, ou na década de Setenta.

As repetições naturalistas

Trata-se, antes de tudo, de procurar explicações para essas repetições. Por que certa estabilidade que possui o naturalismo em nossa história literária? Em que se assemelham e se distanciam tais "reedições"? O que se repete efetivamente no romance naturalista, na novela social da década de 30 e nos romances-reportagem dos anos 70? Em que se diferenciam? Que continuidades e diferenças se podem perceber nas repetições?

Referindo-se à influência estética do naturalismo no Brasil, observou Antônio Cândido em "Literatura e Subdesenvolvimento": "(...) chegou um pouco tarde e se estendeu até nossos dias sem ruptura essencial de continuidade, ainda que modificado em suas aplicações". (33, p. 344) Opinião semelhante manifesta Adonias Filho em *O Romance Brasileiro de 30*, quando afirma o "predomínio da constante documentária" na ficção brasileira: "A extensão

que o romance brasileiro ocupa, visto em conjunto do século XIX até os nossos dias, não permite dúvida quanto à sua importância documentária" (45, p. 11). Quer se chame o que se repete de "preocupação naturalista" ou de "constante documentária", estabelece-se para tal repetição um limite temporal idêntico: "até nossos dias".

Em ambos os casos se atribui ao naturalismo a responsabilidade por uma linha de continuidade histórica. O que não deixa de causar espanto quando se tem em mente a extrema rapidez com que são adotadas e desprezadas as modas intelectuais no Brasil. Como já destacou Roberto Schwarz em "As idéias fora do lugar", "um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras (. . .)" (96, p. 212) Nada parece criar raízes. E, segundo Schwarz, é exatamente essa "gravitação de idéias" o que nos singulariza. Por que, então, a repetição logo de uma "maneira naturalista" em meio a tantas outras?

Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples "surtos" individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o neonaturalismo do romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?

A representação literária de identidades

O que se procurou fazer até aqui com uma aproximação entre as máximas Tal pai, tal filho; Tal autor, tal obra; Tal Brasil, tal literatura foi justamente esboçar respostas a algumas dessas questões. Nos três casos, a máxima exige dos dois termos que a compõem simetria, semelhança e continuidade. Em benefício da manutenção de uma *identidade patriarcal*, no âmbito familiar; de uma *identidade autoral*, no que se refere à tradição literária; de uma *identidade nacional*, no seio da sociedade brasileira. Quando, entretanto, o segundo termo se mostra como "diferença", como "descon-

tinuidade", multiplicam-se interrogações ao invés de identidades: qual pai? qual autor? qual Brasil?

Em se tratando da última questão, sem dúvida torna-se ainda mais difícil atribuir identidade a um país marcado pela dominação colonialista e neocolonialista e por uma trajetória cultural cheia de "influxos externos", cortes e descontinuidades, mais próxima do desenraizamento e da "gravitação de idéias" do que de possíveis unidades nacionais. Fica difícil apagar o *qual Brasil?* e estabelecer identidades. Produzir uma imagem do país que não esteja fraturada por dependências, utopias e divisões torna-se práticamente uma obrigação nacional. E se a nação se aproxima da utopia, do simulacro, a adjetivação de uma cultura ou uma literatura como *nacionais* não pode ser feita sem se pensar duas vezes.

Normalmente, procura-se uma literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional. Uma literatura que, não se indagando como linguagem, funcione no sentido de exterminar quaisquer dúvidas, digam elas respeito à ficção ou ao país. O que corrobora algumas observações de Adonias Filho a respeito da vinculação do romance brasileiro ao documentário: "O país nele pode encontrar a sua identidade. E pode encontrá-la sobretudo porque, em estado de testemunho, guardando as imagens como em um espelho, não anula em sua fixação as percepções dos romancistas." (cf. 45) A estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas.

Parafraseando Marx, diz Claude Lefort sobre a necessidade de as sociedades terem de si uma imagem una e sem contradições: "(. . .) uma sociedade não pode referir-se a si mesma, existir como sociedade humana, a não ser sob a condição de forjar para si mesma a representação de sua unidade — unidade que, na realidade, simultaneamente se atesta na relação de dependência recíproca de seus membros e se esconde na separação de suas atividades". (56, p. 304) Quando isso se mostra inviável diante de um país historicamente marcado não por uma identidade cultural mas pela dependência, não pela homogeneidade mas pelas divisões (regionais, culturais, econômicas, étnicas ou de classe), só resta representar tal unidade.

Como representar unidades, entretanto, quando se trata de uma literatura também fraturada pelas ambigüidades, dependências

e a orfandade que lhe são características, e pela ligação com um país que ora lhe parece bem real, ora um inquietante simulacro? A "dúvida literária" latino-americana não segue, portanto, apenas os passos das rupturas próprias à modernidade européia. Tal especificidade já foi caracterizada por Otto Maria Carpeaux em "Dialética da Literatura Brasileira": "A dúvida a respeito das capacidades expressivas da língua e da literatura é hoje fenômeno internacional. Mas na América Latina, no Brasil, essa dúvida tem um sentido especial: será que nosso idioma (que não é, aliás, idioma só nosso) é capaz de manifestar 'o nosso'? Será que nossa literatura é realmente nossa ou só um reflexo de outras?" (34, p. 189) Na opinião de Carpeaux, essa dúvida funcionaria como meio de conhecimento e conscientização da dependência: "Na América Latina, no Brasil, a dúvida antiliterária é uma tomada de consciência e, antes de tudo, uma tomada de consciência histórica". (34, p. 189) Ao *qual romance*? parece seguir necessariamente um *qual Brasil?* À indagação de uma literatura sobre seu próprio estatuto seguem-se necesssariamente interrogações sobre o país que lhe dá por fundamento uma dúvida. Não lhe restitui a identidade; ao contrário, parece buscá-la na própria fragmentação do ficcional e da nacionalidade. Com isso, no entanto, persiste a descontinuidade.

O ocultamento da dependência e das fraturas

É em sentido literalmente oposto a essa fragmentação que se constroem os textos pautados numa estética naturalista. Neles, em geral, tudo visa à reconstituição, ao ocultamento das dúvidas e divisões. Não podem estar eles mesmos cheios de fraturas, sob o risco de ficarem ainda mais em evidência as divisões nacionais. Estão, portanto, condenados a executarem um ocultamento duplo: do caráter periférico do país e das divisões que lhe são próprias, do misto de orfandade e dependência característicos de sua literatura. Devem representar como unidade e documento o que lhes aparece como dividido, ambíguo e fragmentário. São, assim, operações ideológicas as marcas registradas do naturalismo dominante na ficção brasileira. Fotografa o país mas, como uma *camera oscura*, inverte o que vê. E, é enquanto "ideologia estética" que tenta restaurar a simetria desfeita de uma máxima, e uma literatura e uma nacionalidade fraturadas.

Se, entretanto, é um misto de descontinuidade e fratura o que nos constitui, talvez seja impossível a restauração naturalista, a reconstituição de uma realidade quando ela é apenas simulacro. Nessa impossibilidade está, de alguma maneira, a explicação para a ansiedade com que se repetem as tentativas. A recorrência de uma estética naturalista está diretamente ligada à impossibilidade de que o seu projeto de restauração se complete. E ele passa a se repetir compulsivamente como um sintoma psíquico, um fantasma histórico ou uma imagem gravada. Numa perseguição semelhante à de Alice às prateleiras na loja da ovelha em *Through the looking-glass*.

Alice fica olhando para as prateleiras e elas, de início, lhe parecem repletas. Quando tenta alcançar o seu conteúdo, este repentinamente desaparece e ela se vê diante de uma prateleira vazia. À sua volta, muitas outras prateleiras repletas. Repete, então, a tentativa e, a cada nova prateleira, mais uma vez o conteúdo inexplicavelmente lhe foge. Como fogem ao desejo naturalista de fidelidade e restauração os objetos (nacionalidade, identidade, continuidade) que repetidamente persegue.

O naturalismo fica de mãos vazias na sua perseguição. Como Alice. Como o filho-narrador de "A Terceira Margem do Rio" nas suas idas e vindas constantes à margem em busca do pai cujo lugar não conseguira ocupar. Porque substituir o pai se torna uma impossibilidade, se vê compelido a repetir diariamente uma posição contemplativa na margem do rio. Toda sua família dá um rumo novo à vida, menos ele, preso ao rio pela culpa de não ser idêntico ao pai, de não reproduzir fielmente sua trajetória na canoa. Conta o narrador: "Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto". (94, p. 55) Sua permanência se liga diretamente à culpa por não reconstituir os gestos paternos. E à sua "tanta, tanta culpa" responde com uma compulsiva repetição, parado para sempre à margem tentando ver o pai. Talvez não seja gratuita a redundância com que explica sua atitude. Se há "tanta, tanta culpa", responde: "E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão". Pela impossibilidade de alcançar o pai ou apenas um perdão, resta-lhe ficar "pedindo, pedindo, pedindo". Resta a repetição das tentativas quando, ao nosso gesto para alcançá-lo, sempre nos foge o objeto

buscado. Por isso, como um pai ou um objeto perdidos, à dificuldade em restaurar os laços de uma impossível identidade, de uma cultura fraturada, correspondem as repetições naturalistas de um idêntico projeto de reconstituição e captura da nacionalidade.

Não basta, no entanto, para caracterizar o Naturalismo dominante na ficção brasileira como "ideologia estética", a ênfase nos ocultamentos, inversões e na sua representação una de uma identidade cheia de cortes e divisões. Não basta observar que possui um campo fértil para o seu sucesso no país. Um país periférico e com divisões sociais, regionais e intelectuais das mais diversas, que se utiliza de uma *estética da objetividade, da analogia, da representação* para fazer de sua literatura um retrato capaz de lhe dar ficcionalmente a unidade que não possui.

A estética naturalista e suas transformações

É necessário que se tente dar ao Naturalismo os contornos históricos de sua entrada no país como "escola literária" sobretudo nas três últimas décadas do século XIX. É preciso observar não só a sua *continuidade* no sistema intelectual brasileiro, mas as diferenças e transformações por que passa neste último século desde que o termo tomou corpo no país com a publicação de *O Mulato* em 1881. Trata-se de pensar na sua articulação como ideologia estética e nas suas transformações diante de mudanças históricas na sociedade brasileira, que deixam mais em evidência determinadas divisões e fraturas a que deve responder o naturalismo. Rearticula-se frente às mudanças sociais vividas pelo país e sua continuidade no panorama intelectual brasileiro é diretamente proporcional ao seu poder de transformação. Daí, a necessidade de analisar não apenas a lógica da formação de uma estética naturalista no Brasil, mas a sua capacidade de se transformar e rearticular diante de novas exigências históricas.

Se, como observa Georges Duby em "História Social e ideologias das sociedades", há uma inclinação à estabilidade, ao conservadorismo, inerente às ideologias, não há dúvida também que, em determinadas circunstâncias, "armam-se ou tornam-se flexíveis, afirmam-se ou dissimulam, mascaram-se sob o véu de novas aparências". (43, p. 134) Segundo Duby: "(. . .) a tendência ao conser-

vadorismo encontra-se ainda acentuada pelo movimento, que, em todas as sociedades, leva os modelos culturais a se deslocarem de grau em grau, desde o cume da hierarquia social, onde tomaram forma em resposta aos gostos e aos interesses das equipes dirigentes, até os meios progressivamente mais extensos e mais modestos, que eles fascinam e que trabalham em seu proveito". (43, p. 133-4) Em suma, é na sua disseminação por todo o grupo social que se encontra um dos sustentáculos da ideologia. Sua estabilização se prende em parte a essa maior circulação pelo meio social, em parte à sua preservação, no processo histórico, enquanto tradição. Dissemina-se pelo espaço da sociedade em que se gerou, e por um tempo mais longo, tendo como sustentáculos tradições.

Marcadas por uma inclinação à estabilidade, nem sempre as ideologias podem persistir nesta inércia. Sejam modificações demográficas ou econômicas, sejam transformações nas relações sociais, sejam contatos mais estreitos com culturas estrangeiras, frente às mudanças, "as ideologias devem adaptar-se, para melhor resistir ou para melhor vencer". Assim descreve Georges Duby essa adaptação: "Os movimentos que libertam as ideologias de sua inércia natural geralmente são bastante lentos e não demonstram qualquer abalo: é comumente através de inclinações suaves que elas se curvam para adotar as mudanças mais abruptas (. . .)" (43, p. 135) Por natureza conservadoras, suas transformações são necessariamente lentas e sem grandes rupturas. No entanto, transformam-se e não há como negar sua historicidade. Ou ainda nas palavras de Duby: "Incontestavelmente são um objeto da história" (43, p. 135).

É com base na afirmação de uma historicidade própria às ideologias que Claude Lefort vai de encontro à hipótese marxista de que a "ideologia não tem história". Lefort parte da "ideologia burguesa" e procura demonstrar os seus desdobramentos históricos, primeiro como "ideologia totalitária", depois como "ideologia invisível" nas nossas sociedades dominadas pela comunicação social e seu discurso impessoal. Em "Esboço de uma Gênese da ideologia nas sociedades modernas" observa as estratégias do imaginário social e conclui: "(. . .) rompemos manifestamente com a concepção de Marx a partir do momento em que deixamos de tratar a ideologia como um reflexo e procuramos desvendar sua maneira de operar, pensamos juntas formação e transformação, isto é, emprestamos-lhe um poder de se articular e de se rearticular não somente como res-

posta ao suposto real, mas também sob a prova dos efeitos de sua própria dissimulação do real". (56, p. 298) Rompe com Marx, mas apenas na medida em que a ele só era dado conhecer a "ideologia burguesa". Sem assistir às suas transformações, não haveria jeito para Marx de conceber um princípio de rearticulação para a ideologia.

Marx não empresta ao imaginário social historicidade própria e sim possibilidade de reação frente a diferentes condições empíricas. Daí dizerem ele e Engels em *A Ideologia Alemã* sobre "a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem", que "não têm história, não têm desenvolvimento" (65, p. 26) E, tomando como objeto de análise o Cristianismo tal como foi estudado por Max Stirner, negam uma história própria à "ideologia cristã", como a qualquer outra ideologia. As transformações por que passa o cristianismo não se deveriam, na opinião de Marx e Engels, a nenhuma causalidade interna ao pensamento cristão. Para explicar as mudanças, apontam apenas para "causas empíricas". Veja-se como rebatem Stirner em *A Ideologia Alemã*: "Se Stirner tivesse examinado a história real da Idade Média, por pouco que fosse, teria podido ver por que razões as concepções que os cristãos tinham na Idade Média tomaram justamente aquela forma, que foi depois substituída por uma outra. Teria podido descobrir que *não existe uma história do cristianismo* e que as diversas formas que a sua concepção tomou nas diferentes épocas, longe de constituírem outras tantas autodeterminações e desenvolvimentos do espírito religioso, tiveram por origem causas empíricas que escapavam a qualquer influência do espírito religioso". (65, p. 183-4) Existiriam, portanto, apenas uma "história real" da Idade Média, além de "causas empíricas" para os acontecimentos e transformações que se processam no "imaginário". Quanto à "história do cristianismo" são peremptórios: *não existe*. Para as ideologias haveria unicamente uma transformação reflexa, a reboque de uma história que se passa noutro plano.

A negação de uma história própria à ideologia não impede, no entanto, que Marx chame a atenção por diversas vezes para as transformações por que passam necessariamente as "idéias" quando transferidas de um contexto intelectual a outro. Isso é o que explica, por exemplo, numa carta a Lassalle de 22 de julho de 1861:

"Tu demonstraste que a apropriação do testamento romano *originaliter* (e também na medida em que se pode ter em conta o espírito científico dos juristas) repousa numa interpretação errada. Mas, de maneira nenhuma, se depreende daí que o testamento na sua forma *moderna* — quaisquer que tenham sido os erros dos juristas modernos ao interpretarem o direito romano, para levarem a bom porto as suas construções — seja o testamento romano *mal compreendido*. Se assim fosse, poder-se-ia dizer que qualquer aquisição de um período anterior, é o antigo *mal compreendido*. É certo, por exemplo, que a regra das três unidades, como a concebiam os autores de tragédias do tempo de Luís XIV, se baseia na tragédia grega mal entendida (e em Aristóteles, que a expôs). Mas, por outro lado, é certo também que esses autores compreendiam os gregos da maneira que correspondia precisamente às suas necessidades artísticas e é essa a razão por que se ativeram, ainda durante muito tempo à tragédia dita 'clássica', depois de Dacier e outros terem, para eles, interpretado Aristóteles com exatidão". (64, p. 68)

Feitas duas analogias (entre o testamento romano e o moderno, a tragédia grega e a tragédia clássica francesa) Marx procura analisar a integração de uma "idéia" de outro tempo ou outra cultura a um novo contexto. Marx rejeita que se caracterize o testamento moderno como sendo o romano "mal compreendido". Do contrário, qualquer elemento aproveitado num novo contexto seria sempre o "antigo mal compreendido". Quando se retoma qualquer elemento é porque, de alguma forma, ele corresponde a necessidades da cultura que o acolheu. O que fica demonstrado com o exemplo do classicismo francês. Mesmo interpretações "mais exatas" de Aristóteles não modificaram sua utilização peculiar da "regra das três unidades". Fica da "idéia importada" apenas o que se deseja, aquilo que goza de um espaço próprio no novo contexto. Por isso não existem propriamente "incompreensões", mas compreensões adequadas a necessidades históricas diferentes.

A 1ª transformação: "aclimatação" ao Brasil

Talvez o que mais faça falta na maior parte das análises feitas até hoje do Naturalismo seja justamente a compreensão do princípio de transformação que rege a "importação" de idéias. De José Veríssimo e Sílvio Romero no século XIX ao recente José Guilherme Merquior, o que mais se repete são as acusações de "plágio", "atraso" ou "moda estrangeira". Sem que se procure perceber as modificações a que se submete quando aproveitado pela cultura brasileira. Torna-se necessário, portanto, antes de traçar a história da

ideologia naturalista e de suas transformações estéticas no Brasil, observar como se dá sua entrada num contexto cultural novo.

É bem possível que já a primeira transformação por que passa a estética naturalista no sistema intelectual brasileiro esteja na maneira como se "integra" às necessidades ideológicas do país. A passagem de "influxo externo" a elemento característico da cultura brasileira é, sem dúvida, sua primeira rearticulação, já analisada, no contexto do liberalismo por Roberto Schwarz. Nesse sentido, à interpretação da ideologia empreendida por Claude Lefort com base nas suas transformações históricas se poderia acrescentar um elemento ausente de sua análise, justamente por estar concentrada nas sociedades européias.

Quando se pensa, como no caso brasileiro, numa sociedade "dependente", além das transformações concomitantes a modificações históricas determinadas, não se pode deixar de perceber a transformação primeira que se opera na ideologia "importada" frente à cultura que a adota. Para compreender o princípio das transformações da ideologia naturalista, o primeiro passo talvez esteja na análise das circunstâncias que lhe propiciaram uma tão boa acolhida, e das suas mudanças em *solo* brasileiro. E já é interessante verificar como, desde a adoção da voga naturalista na virada do século, ela já servia de palco para discussões que continuariam a se fazer ouvir, com algumas diferenças, no decorrer do século seguinte. Observemos em primeiro lugar aquele que parece ter sido o ponto privilegiado nas discussões do final de século: o caráter de "idéia importada" da nova moda literária.

"Ideológica" talvez já seja, inclusive, a própria entrada do Naturalismo no país, caracterizada pela mesma "gravitação" de que falava Roberto Schwarz. Moda entre outras, assim a define José Veríssimo na sua *História da Literatura Brasileira*: "Mais estreitamente ainda que o nosso romantismo seguira o francês, arremedou o naturalismo indígena o naturalismo da mesma procedência, modelando-se quase exclusivamente por Emílio Zola e o seu discípulo português Eça de Queiroz. De novelas, contos, curtas e ligeiras ficções e ainda romances, segundo a fórmula pessoal destes dois escritores, houve aqui fartura desde 1893 até o rápido esgotamento dessa fórmula pelos anos de 90, quando ela senão procrastinou em exemplares inferiores que importunamente ainda a empregavam." (103, p. 294)

Quando lembramos artigo de Veríssimo publicado meio no calor da hora, "O Naturalismo na Literatura Brasileira", a definição se torna ainda mais negativa. Aí, a condenação do modelo naturalista com base no seu caráter de "idéia importada" é cabal: "Além de pobre de escritores e de obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização". (104, p. 72) E, como golpe final, acrescenta: "Qualquer que seja, portanto, o valor intrínseco das produções do naturalismo brasileiro, o que não discutimos agora, podemos asseverar que de nenhum modo concorreu ele para o desenvolvimento das nossas letras ou da nossa arte". (104, p. 73)

Algum tempo depois, esse radicalismo é atenuado pelo próprio Veríssimo, quando ressalta pelo menos um ponto positivo na voga naturalista: "Não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui como lá, às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento de realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir". (103, p. 295-6)

Com base apenas nos juízos de Veríssimo, saltam aos olhos algumas das observações mais recorrentes a respeito do Naturalismo. Antes de qualquer coisa, dá para perceber que quando fala de "Naturalismo", José Veríssimo se refere nitidamente à escola literária em moda nos fins do século passado. E é a obediência estrita aos moldes dessa escola o que critica no panorama intelectual do fim de século. Enquanto *escola,* o critica como mais uma importação dentre as inúmeras que marcam a nossa vida intelectual; enquanto *estética* peculiar, chega a elogiar alguns dos lastros que deixa na ficção brasileira. Condenável enquanto "idéia importada", chama a atenção, contudo, para alguns dos seus "bons serviços prestados". Dentre eles, ressalta fundamentalmente seu "justo sentimento de realidade", sua "representação menos defeituosa da nossa vida". Elogia e caracteriza o naturalismo como uma *estética da representação, da figuração, do sentimento de realidade.* Marcas que, segundo Veríssimo, "ele trouxe à nossa ficção". Não impõe datas à vigência de uma *estética naturalista,* como coloca para a *escola* literária, na sua opinião esgotada "pelos anos de 90". Diz apenas que

"trouxe" uma estética da representação, não acrescenta a ela nenhum ponto final.

Se essa continuidade normalmente serve de argumento para se encarar o Naturalismo de forma mais positiva, o fato de ele ter sido *trazido* de fora funciona na direção oposta. E não é só Veríssimo que o caracteriza como "moda", "imitação" de modelos estrangeiros. Crítica semelhante foi feita também à mesma época por Sílvio Romero em *O Naturalismo em Literatura*, obra de 1882.

Comentando aí a penetração do Naturalismo na literatura brasileira, Sílvio Romero criticava também o "arremedo" da doutrina estrangeira: "O naturalismo, especialmente na ramificação empírica, só tem contado até aqui, na poesia, no romance e no drama, uns paspalhões mínimos de fazer dó. A glória da invenção da doutrina não lhes pertence: é do estrangeiro. Cabe-lhes apenas a gloríola da imitação e esta mesma tão desjeitosa, tão inábil, tão mesquinha, que compunge". (90, p. 34) É centrado numa oposição entre invenção e imitação que critica o Naturalismo brasileiro. Aos "inventores" da doutrina naturalista atribui "glória", aos brasileiros chama de "paspalhões" e resta-lhes a "gloríola" da imitação.

Para ele o Naturalismo não seria merecedor de tantas críticas, desde que *adaptado* ao país. "Não basta repetir de outiva que em Paris Zola está na ordem do dia: é mister compreender as novas doutrinas e entrar nelas como um consócio e não como um simples caixeiro, um simples moço de recados" (90, p. 34), afirmava Sílvio Romero. Criticáveis seriam uma repetição "de outiva", ou uma imitação "desjeitosa", "inábil" e "mesquinha". Criticável é a "falta de autenticidade", a "repetição", a "imitação" do estrangeiro. Desde que se *entre* nas idéias naturalistas e elas sejam submetidas a um processo de assimilação nacional, tornam-se aceitáveis.

Enquanto José Veríssimo redimia a moda estrangeira em função de sua estética da representação, de sua capacidade de figuração e do senso de realidade, Sílvio Romero não só a analisa com base nas suas relações com a cultura brasileira, como só a redime se marcada por uma maior adequação à intelectualidade que a acolhe. São os vínculos entre "influxo externo" e "cultura nacional", e a maior ou menor assimilação ou recusa ao modelo estrangeiro os critérios que norteiam a análise do Naturalismo pelos que são contemporâneos à sua entrada no país. E não apenas por esses. Basta que se

lembre, por exemplo, como se refere ao Naturalismo José Guilherme Merquior em *De Anchieta a Euclides*, publicado em 1979.

Merquior não se afasta muito da opinião geral dos críticos contemporâneos à moda naturalista como Veríssimo ou Sílvio Romero. Senão vejamos: "(. . .) o naturalismo, embora beneficiário do cientificismo caboclo, não foi um seu simples derivado: como o próprio cientificismo, ele foi, antes de tudo, um plágio transoceânico" (69, p. 14). Chamar de "plágio transoceânico" ou de imitação "desjeitosa", "inábil" e "mesquinha", como faz Sílvio Romero, não implica perspectiva de análise muito diferente. No texto de 1979, como no de 1882, a rejeição da estética naturalista justifica-se na medida em que não é ela apenas o que se recusa, mas todo o caráter dependente de nossa cultura. É um "plágio", uma "imitação", o que se rejeita, e não uma estética determinada.

Entre Flaubert e Zola, preferiu-se o último

Não se procura observar por que justamente o naturalismo entrou em moda e que vínculos orgânicos mantinha com o sistema intelectual brasileiro para que adquirisse tão grande repercussão. Não é qualquer "idéia estrangeira" que recebe acolhida tão boa. Em meio às diversas sementes intelectuais lançadas à terra nem sempre tudo "dá". Em meio a Flaubert e Zola, escolheu-se o último. Coisa de que o próprio Merquior se dá conta na sua *Breve História da Literatura Brasileira*: "Foi o romance naturalista à Zola, que trocou a objetividade esteticista de Flaubert pela análise de pretensões científicas, que constituiu, entre nós, a primeira manifestação de peso de um estilo pós-romântico" (69, p. 108-9). Prefere-se Zola a Flaubert, como entre Marx, Comte e Spencer, escolhem-se os dois últimos. Não é muito difícil perceber o que se repete nas escolhas. Não se trata de "plágio" ou "imitação" indiscriminados. A preferência é sempre por qualquer pensamento que ajude a estabelecer um conjunto de identidades, leis e semelhanças.

No entanto, geralmente as análises não levam em tanta conta o que se passa em solo brasileiro, quanto o fato de a estética naturalista ser "transoceânica". Ou se aplaude a recusa do que vem de fora, ou se compara e elogia um texto justamente por sua possível identificação a algum "original" estrangeiro que lhe sirva de mode-

lo. Ou o que está em pauta é a *autenticidade* da literatura brasileira; ou a *assimilação* por ela das novidades transoceânicas. Seja para condená-lo ou não, o referente estrangeiro percorre quase todas as discussões em torno do naturalismo.

É regra geral na historiografia literária brasileira buscar influências e autenticidades. Em se sabendo ter o Naturalismo *origem* noutro lugar, nada é mais comum do que avaliar os textos naturalistas brasileiros tendo em vista seus correlatos portugueses ou franceses. Toma-se o texto literário brasileiro como texto-segundo cujas únicas possibilidades de valorização parecem ser: ou uma extrema semelhança com o texto-primeiro estrangeiro, ou uma extrema diferença, uma notável "originalidade". Ou fica valorizada uma repetição fiel do modelo estrangeiro, ou uma repetição fiel da própria identidade nacional. De um jeito ou de outro, a valorização fica submetida à comparação, à analogia. Seja do texto-segundo com o texto-primeiro seja do texto com a nacionalidade que procura representar. Ou tal original, tal cópia; tal Europa, tal Brasil; ou tal solo, tal fruto; tal nação, tal literatura.

A dependência de 2º grau

Quanto à obsessão em rejeitar o Naturalismo por se tratar de coisa importada e não em função de algumas de suas características estéticas e ideológicas, e à insistência em não se perceber a organicidade de que se reveste o "novo estilo" em nossa cultura, se poderia dizer, como o faz Flávio Kothe sobre algumas de nossas histórias literárias, que se acaba assim recaindo, "a despeito de seu elã aparente por independência, numa dependência de segundo grau, mais intensa do que a depedência declarada porque procura mascarar ideologicamente o seu caráter dependente." (55, p. 36). Isso quando a repetição que se exige é de uma possível nacionalidade, acompanhada da rejeição integral de tudo que é estrangeiro.

Se do filho se exige a repetição da imagem e dos desejos paternos, idêntica é a exigência no que diz respeito à literatura. Como nas relações entre pai e filho, a ênfase fica nos laços de dependência entre texto "original" e texto "segundo", literatura e "realidade nacional". Por isso são tão freqüentes as analogias nos tex-

tos críticos a respeito do Naturalismo. Para condená-lo chama-se atenção para o seu caráter "importado" ou para sua pouca inventividade frente ao "modelo europeu". Por outro lado, se o desejo é um elogio passam-se a enfatizar as semelhanças com Zola ou Eça de Queiroz.

É difícil que na análise de alguma obra naturalista brasileira não surja, em algum momento, uma comparação com outro texto estrangeiro. Veja-se, por exemplo, a observação de Araripe Jr. a respeito de *O Missionário* de Inglês de Souza: "O sistema de narrar por ele adotado resulta de uma feliz combinação da "maneira" de E. Zola com a de P. Bourget" (8, p. 381). Os recursos narrativos de Inglês de Souza são passíveis de elogio apenas porque comparáveis à "maneira" de Zola e de Bourget. Procedimento semelhante é o de Aderbal de Carvalho no seu "O Naturalismo no Brasil" de 1902, quando valoriza *Hortênsia* de Marques de Carvalho, tomando como parâmetro os "mestres do realismo francês". Diz ele: "Há nela (sc. *Hortênsia*) estudos dignos de uma Zola e de um Flaubert." (35, p. 90). Ser digno de um Zola ou de um Flaubert torna-se argumento mais do que suficiente para falar bem de um romance de autor brasileiro.

Pouco importa com quem ou com que romance estrangeiro se estabeleça a analogia. O importante é estabelecê-la. Fica caracterizado assim um ponto de vista favorável ao texto de que se fala. E não deixa de ser um pouco cômico ver o mesmo romance comparado alternadamente a qualquer outro estrangeiro. A ansiedade em se comparar é tanta que se toma qualquer texto de Zola como exemplo e se tenta desesperadamente arranjar semelhanças entre ele e seus "correlatos" nacionais. Daí, Agripino Grieco na sua *Evolução da Prosa Brasileira,* no capítulo sobre o realismo, dizer em determinado momento: *"O Cortiço,* obra prima de observação miúda e picotante, é o nosso *Assommoir,* e o *Homem,* com a sua peganhenta lascívia, faz pensar tanto em *Un Mâle* de Camile Lemonnier" (52, p. 99). Também Olívio Montenegro compara Aluísio Azevedo a Zola em *O Romance Brasileiro*: "De Zola ainda o que lhe salva a memória de escritor é o *Germinal,* o seu livro orquestral por excelência, a sua obra wagneriana. O *Cortiço* é o nosso livro correspondente." (p. 69) Um mesmo texto é submetido sucessivamente a duas analogias. Agripino

chama *O Cortiço* de "nosso *Assommoir*", Olívio Montenegro diz do mesmo romance que "é o nosso livro correspondente" a *Germinal*. Nos dois casos assiste-se a idêntica obsessão em se achar "correspondências", "correlações" e "analogias". Em procurar para tal romance brasileiro, qual a moda ou o texto estrangeiro a que se possa identificá-lo.

Importação, tradução ou traição?

Seja dominante, como se observou em Veríssimo, Sílvio Romero ou Merquior, a preocupação com a *importação;* ou, como se viu nos últimos exemplos de Aderbal de Carvalho, Agripino Grieco ou Olívio Montenegro, o interesse em estabelecer *comparações* e *analogias;* ambas as vertentes de análise revelam idêntica preocupação com a "origem estrangeira" do Naturalismo. De uma forma ou de outra, fica caracterizada uma *inferioridade* para a literatura brasileira. O laço de dependência funcionaria como um estigma superável apenas com boas "imitações" ou um reforço da idéia de autenticidade. À maneira de um pai vigilante, a referência ao modelo estrangeiro é a sua marca. Como se até para criticar o texto latino-americano se tivesse que pedir uma bênção européia. A preocupação é maior com o referente europeu do que com o próprio sistema intelectual que acolhe o naturalismo francês.

Comparem-se, por exemplo, tais análises à empreendida por Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista* da apropriação por parte dos intelectuais alemães da literatura socialista e comunista da França. Observam os dois: "O trabalho exclusivo dos literatos alemães foi o de pôr em uníssono as novas idéias francesas e a sua velha consciência filosófica, ou melhor, apropriar-se das idéias francesas partindo do próprio ponto de vista filosófico. Apropriaram-se dessas idéias pela tradução, como se faz com uma língua estrangeira", (66, p. 108). Sem que deixem de chamar atenção para a importação, a diferença entre as condições de vida na França e na Alemanha, e o esvaziamento da "significação prática imediata" da literatura socialista francesa quando aproveitada noutro contexto; na analogia com o trabalho de "tradução" dá para notar que destacam igualmente o modo como tais idéias estrangeiras adquirem significação própria e diferente no novo am-

biente cultural. Falando de "tradução" e "apropriação", demonstram como a circulação de idéias não pode ser avaliada sem que se leve em conta a sociedade que não as "originou" mas as acolhe. E nessa acolhida opera necessariamente uma transformação.

Assim descrevem Marx e Engels a "tradução" operada pelos literatos alemães da literatura socialista e comunista francesa: "É sabido que os frades recobriam os manuscritos das obras clássicas da antiguidade pagã com lendas absurdas de santos católicos. Relativamente à literatura francesa profana, os homens de letras alemães procederam de modo inverso. Fizeram deslizar a sua insensatez filosófica por debaixo do original francês. Por exemplo, debaixo da crítica francesa ao regime do dinheiro, escreveram: 'Alienação da natureza humana', debaixo da crítica francesa ao Estado burguês, escreveram: 'Abolição do reino da universalidade abstrata' e assim por diante". (66, p. 108-9).

A análise da importação de idéias, tal como a fazem Marx e Engels, desfaz qualquer possível crença na entrada *em bruto* de tais idéias. Não é "inocente" a escolha de determinados elementos ou transformações a que são submetidos fora de sua cultura de origem. Na tradução alemã da literatura comunista francesa retira-se o seu caráter de "expressão da luta de classe", a sua defesa dos "interesses do proletariado". Trata-se, portanto, de *palimpsesto* eminentemente ideológico.

O que em francês era "crítica" fica *traduzido* como abstração, como ideologia. As transformações operadas em solo alemão das idéias socialistas francesas rearticulam de maneira conservadora sua significação crítica. Ou, segundo o *Manifesto Comunista*: "O socialismo alemão esqueceu, muito a propósito, que a crítica francesa, de que se fazia o eco insípido, supunha a sociedade burguesa moderna com as condições materiais de existência que lhe correspondem e uma Constituição política apropriada — tudo coisas que, para a Alemanha, se tratava precisamente de conquistar" (66, p. 109). O que na França era crítica a uma sociedade burguesa constituída, na Alemanha funciona também contra a burguesia. Com a diferença, entretanto, de que na França as idéias socialistas estavam a serviço dos interesses proletários; na Alemanha, a serviço de "fidalgotes provincianos e burocratas", nas palavras do *Manifesto*.

Observando-se a análise de Marx e Engels dos "influxos externos", fica claro como talvez seja impossível avaliá-los somente

em função de oposições entre "original" e "plágio", "externo" e "interno". Quando há a apropriação de elementos culturais estrangeiros é porque correspondem a algum *vazio* existente na cultura que os acolhe.[1] Além disso, são submetidos de imediato a uma *tradução* via de regra pouco inocente.

É levando em conta a *tradução* brasileira do Naturalismo, que o analisou alguém como Araripe Jr. na virada do século. É, por sua vez, retraçando as condições históricas que proporcionaram à nova moda tão boa acolhida e definindo o *vazio* que veio preencher na sociedade brasileira a estética naturalista, que se conduz o estudo de Nélson Werneck Sodré de 1965, *O Naturalismo no Brasil.*

"Emigrando para o Brasil, o naturalismo são podia deixar de passar por uma modificação profunda" (9, p. 71), comentava Araripe Jr. em *"A Terra* de Emílio Zola, e *O Homem,* de Aluísio Azevedo". Ao "entrar pelo trópico de Capricórnio", na sua opinião, o naturalismo francês teria de passar por necessária aclimatação. A diferença estaria basicamente no caráter "pessimista", "desalentado", da escola estrangeira, em oposição ao "realismo quente" do naturalismo brasileiro. Araripe Jr. caracteriza as sociedades européias como "decadentes", enquanto ao Brasil chega a chamar de "criança". Opõe Zola e Aluísio Azevedo, e os naturalismos francês e brasileiro, em analogia às diferenças entre um *cadáver* e uma *criança,* uma *sociedade decadente* e uma *raça virgem renovada.*

"Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor" (9, p. 71) afirma Araripe como justificativa para o "pessimismo"do naturalismo europeu, tão diferente, segundo ele, do brasileiro, "pujante de vida, de amor, de sensibilidade". Pessimismo de uma Europa decadente versus otimismo de um Brasil ofegante de vigor: assim define a transformação que sofre no Brasil a "escola literária importada". Enfatizam-se assim em Araripe Jr. as diferenças e transformações da escola naturalista quando assimilada pela intelectualidade brasileira. A ênfase vai para a articulação nacional do influxo externo, bem mais do que para a obsessão em torno de sua exterioridade. E, mesmo que não se concorde com o eixo utilizado por Araripe para provar as diferenças entre

1 Ver, nesse sentido, "Apesar de dependente, universal", artigo de Silviano Santiago incluído em *Vale quanto pesa,* RJ, Paz e Terra, 1982.

os dois naturalismos, ou com a idéia de maior pessimismo europeu em oposição à pujança brasileira, não deixa de ter o seu interesse a sua tentativa de enfatizar as diferenças e transformações.

A sedução do naturalismo e sua "continuidade"

Não há dúvida de que a moda naturalista não é gratuita. Não é possível compreendê-la apenas pela análise dos modelos ficcionais estrangeiros de que se utilizou. O naturalismo brasileiro do fim de século não se explica unicamente em função do naturalismo francês ou de Zola. O simples fato de Zola ter encontrado tão boa receptividade, assim como Comte e Spencer, enquanto Flaubert e os pensadores socialistas não, já indica que se aqui há cópia, esta se assemelha também a um *palimpsesto ideológico.* O sucesso de público das obras naturalistas demonstrava que atendiam a condições internas, que estavam organicamente ligadas à sociedade brasileira de fins do século passado. Assim como, para analisar os "neo-naturalismos" de Trinta e Setenta, não basta chamar a atenção para a influência do realismo socialista no romance de 30, e do modelo de "faction" de Truman Capote e Norman Mailer, com sua mistura de jornalismo ("fact") e literatura ("fiction"), na ficção dos anos 70. Por que se "importaram" esses modelos e não outros?

Procurando responder a essa questão no que diz respeitto ao Naturalismo do século passado, segundo Nélson Werneck Sodré em *O Naturalismo no Brasil,* a boa recepção da escola naturalista e do cientificismo correspondia ao crescimento acelerado de uma pequena burguesia urbana, em oposição ao poder até então exclusivo da "classe territorial". Naturalismo e cientificismo serviam assim de linguagem para uma camada em busca de uma maior influência política e cultural, em meio às transformações sociais que se processavam no país. Nélson Werneck procura sintetizar as relações entre naturalismo e sociedade brasileira do fim de século da seguinte maneira:

"A nova escola chegava ao Brasil, assim, numa fase de mudança, quando as velhas estruturas, profundamente ancoradas no passado colonial, sofriam forte abalo, quando a economia do país se modificava, inclusive passando o primado para o centro-sul, quando a sociedade denunciava as alte-

rações pelo avultamento da pequena burguesia e pelo esforço da burguesia pela conquista de um lugar, e os acontecimentos políticos se sucediam acompanhados de fortes campanhas de opinião, e quando os contatos entre as diversas partes do país e deste com o mundo se arruinavam. O naturalismo não ocorre, pois, por simples acidente" (98, p. 168).

Não é o caso, entretanto, de se abandonar a obsessão em torno das idéias importadas, para substituí-la pela análise da dependência de nossa história das idéias para com a história econômica brasileira. Débitos para com os modelos estrangeiros, assim como para as condições econômicas, os há sem dúvida. Mas analisar o naturalismo brasileiro, bem mais amplo que a moda do século passado, unicamente em função de tais débitos, daria no mesmo que explicar as atitudes de alguém apenas como "reflexos" da hereditariedade familiar ou da imitação a algum mestre. Seria o mesmo que encarar o discurso literário somente como representação, e não como produção. Seria o mesmo que negar-lhe, principalmente quando se reveste de caráter ideológico como no caso da estética naturalista, qualquer historicidade própria, qualquer possibilidade de transformação que não seja reflexa. Talvez por isso a maior parte dos estudos sobre Naturalismo no Brasil se interrompe no início do século XX. Sem que se abra caminho ao estudo de suas repetições posteriores. Fica assim meio sem sentido o sucesso naturalista, explicável apenas quando se confrontam suas diferentes versões, quando se traça a história de suas transformações.

Seria possível dizer-se com Delacroix: "Uma linha sozinha não tem significado; é preciso uma segunda para lhe dar expressão. Grande lei". Por isso do naturalismo se vai enfatizar fundamentalmente sua transformação, sua recriação em solo nacional, e suas repetições. Somente assim se poderão traçar os contornos dessa estética, dominante na produção crítica e ficcional brasileiras. Passemos, agora, então, a esse "eterno retorno" naturalista em nossa literatura.

Capítulo 3

ENTRE O LABIRINTO E O CÍRCULO

Falar em *eterno retorno* ou *repetição* implica normalmente que se pense de imediato em morte ou impotência. Supor que acontecimentos históricos ou gestos e situações cotidianos se repitam fora do nosso controle parece jogar ao chão toda a utopia que porventura se tenha de futuro. Quando se crê em evolução, progresso ou desenvolvimento, a simples idéia de repetição ou retorno se torna intolerável. Sobretudo quando se encara o presente e o passado com desalento, a possibilidade de que eles venham a se repetir é desesperadora. A veemência com que se nega a repetição é tanto maior quanto pior for a avaliação que se faz do presente. Como no fim do século passado, quando, dominantes as teorias da superioridade racial branca, afirmada a inferioridade étnica do brasileiro, não se podia acreditar tal condenação perene. Não se podia abandonar a hipótese de uma série de transformações que levariam a um progressivo aperfeiçoamento étnico no país. Não se podia abandonar uma concepção evolucionista da História. De maneira idêntica, nos anos Trinta, quando, diante da consciência do subdesenvolvimento brasileiro, era preciso crer num progresso que levasse o país a um futuro revolucionário. Era preciso pensar num movimento dialético de aperfeiçoamento da História brasileira, até a Revolução. Assim também nos anos Setenta, quando diante de um presente dominado pelo autoritarismo político, por uma distribuição cada vez mais claramente desigual da renda, pela censura, se pensava num

futuro democrático, dominado pela livre circulação de informações e por uma partilha mais equilibrada do crescimento econômico.

A História: evolução ou repetição?

Seja pelo horror ao estigma da inferioridade étnica, do subdesenvolvimento, ou do autoritarismo, não se pôde deixar de conceber a História como uma linha evolucional. Qualquer circularidade do movimento histórico seria motivo de temor. Fosse uma evolução calcada no positivismo ou no spencerismo, como no século XIX; fosse uma concepção dialética do fluxo histórico, como em Trinta; fosse a crença num movimento de progressivo aperfeiçoamento democrático, como nos últimos anos, — não havia lugar para a repetição.

Dá para perceber a angústia de Sílvio Romero quando, no final do século passado, negava ardentemente a possibilidade de existir uma "suposta lei da repetição abreviada da História". Se a tomasse por verdadeira, veria ruírem tanto as esperanças de um futuro embranquecimento no país, quanto a crença na existência de uma especificidade nacional. Tinha que negar a repetição no devir histórico para que se afirmasse uma identidade étnica e cultural para o Brasil. Para que não o visse condenado à inferioridade intelectual ou a ser uma eterna cópia de modelos europeus, era preciso afirmar sobre a repetição: "A pretensa lei (sc. da repetição) é de uma generalidade tal, que o seu absurdo salta aos olhos mais míopes". E acrescentava: "Só vejo uma conclusão a tirar: é que a engenhosa lei é de todas as da biologia exatamente a que menos se pode aplicar à sociologia" (89, p. 59). Tamanho empenho logo se explica quando se vê como no mesmo artigo de 1896, "Uma suposta lei sociológica", Sílvio Romero aproveita a negação de uma possível repetição histórica para ressaltar a "originalidade" brasileira. Diz ele: "A colônia pode-se *antecipar* e produzir fenômenos sociológicos que ainda se não têm dado na mãe pátria. É o caso do Brasil, que faz a República, que não existe em Portugal; separa a Igreja do Estado, coisa que não se deu em Portugal; proclama a federação, fato que também não existe em Portugal." (89, p. 56). Entre evolução e repetição histórica, a preferência recai na primeira porque não há assim ameaças à identidade nacional. Diante da insistência de Sílvio Romero em negar a recorrência, percebe-se que repetição e identidade não podem ser de forma alguma sinônimos. Num pensamento preocupado em garantir semelhanças, a repetição só cabe quando dominada pela tautologia, pela continuidade, quando não trouxer à cena diferenças e rupturas.

"O primado da identidade", observa Deleuze em *Différence et Répétition*, "de qualquer maneira que esta seja concebida, define o mundo da representação". (42, p. 1) E uma das potencialidades da repetição é justamente tornar evidentes as forças que agem para garantir a representação do idêntico. A cada nova tentativa de se "representar" uma unidade sem fraturas ou ambigüidades, mais patente fica o esforço de conservação dos laços ameaçados. Mais óbvia fica a simulação, menos seguro o mundo da representação. Por isso, *observar as diferentes repetições da estética naturalista no Brasil talvez seja uma forma de fraturá-la, de descobrir as forças que operam no sentido de sua conservação.*

A repetição

Poderíamos pensar a repetição como o faz Foucault em "Theatrum Philosoficum": "Há que abandonar o círculo, mau princípio de retorno, abandonar a organização esférica de todo: é pela direita que tudo volta, a linha direita, a labiríntica." (46, p. 36). Substituir na idéia de repetição a imagem do círculo pela do labirinto. Para que a diferença não seja dominada pelas identidades e a repetição não se faça pela lei do Idêntico, é preciso, antes de tudo, romper com o círculo, com o *huis clos* da imagem circular. À repetição possivelmente se podem associar ruptura e diferença, ao invés de morte, circularidade e identidade.

Não há dúvida de que também no labirinto vai estar presente a morte, mas só sob a forma de ameaça. Ao contrário do círculo, entretanto, são vários os caminhos e situações por que se pode passar de novo. E a cada repetição, nem que seja por um aumento na ansiedade daquele que vagueia pelo labirinto, já não se está mais no domínio do idêntico. Há sempre a possibilidade de adiar ou de não se encontrar a saída. É sempre possível ser devorado pelo Minotauro. Não há a tranqüilidade do retorno circular. No círculo não há lugar para a surpresa, para o novo. Nele, retorno e morte se con-

fundem por uma completa destruição do jogo, do acaso, do imprevisto. No labirinto não se apaga o jogo do acaso, que tanto pode levar ao Minotauro como a Ariadne. Tanto pode levar à sentença de morte que acompanha todos os que ingressam no labirinto, como à saída. Tanto se pode chegar ao idêntico, à morte; como à diferença, numa trajetória pelo espaço cheio de repetições do labirinto.

Falar em repetição não implica, portanto, o estabelecimento do império da identidade. Pelo contrário, basta que se observe como Nietzsche, que fez da repetição e do retorno as categorias fundamentais da filosofia do futuro, descarta, em "Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida", a possibilidade de uma repetição marcada pela fidelidade, pelo idêntico:

> "No fundo, tudo o que foi possível uma vez não pode voltar a ser possível, a menos que os pitagóricos tivessem razão, ao crer que sempre que se apresenta uma mesma conjugação dos astros se devem repetir sobre a terra os mesmos acontecimentos, até ao mais insignificante dos pormenores, de tal maneira que quando os astros atingem uma determinada posição um estoico deve fazer aliança com um epicurista, César deve ser assassinado e Colombo deve descobrir a América. Só se a terra, no fim do quinto ato, retomasse desde o começo o seu drama, e estivesse provado que o mesmo encadeamento de causas, o mesmo *deus ex machina*, a mesma catástrofe voltassem com intervalos regulares, é que o homem poderia desejar que a história monumental se repetisse com uma fidelidade iconográfica, isto é, até ao mais pequeno pormenor, cada fato com a sua particularidade e a sua unicidade bem definidas. Mas isso não acontecerá, a não ser que os astrônomos se transformem em astrólogos". (72, p. 120-1)

Repetição conservadora x repetição diferencial

A preocupação com a repetição, tal como foi configurada com a ajuda de Nietzsche e Deleuze, não implica, em absoluto, uma recusa da História. O que se recusa é fazer da História uma continuidade progressista. Repetição não exclui transformação, revolução. Abra-se, por exemplo, um dicionário no verbete "Revolução" e lá estarão, em meio a outras acepções, as seguintes: "Transformação radical e, por via de regra, violenta, de uma estrutura política, econômica e social"; "Ação de mover-se em torno de uma órbita ou curso circular; retorno ou recorrência de um ponto ou período de tempo". Transformação e recorrência combinam-se para dar sentido à palavra "revolução". E, não apenas ao termo, como às transformações de fato, não falta a idéia de uma repetição histórica. Sobre a História se poderia dizer coisa semelhante à que afirma De-

leuze a respeito da experiência psicanalítica: "Toda a cura é uma viagem ao fundo da repetição" (42, p. 30). *Talvez toda mudança social também seja uma viagem ao fundo da repetição*[2].

Por um lado, a "repetição" pode possuir inequívoco caráter conservador. Sobretudo quando a ela se acha associado um desejo de cópia a um modelo anterior que se tenta ansiosamente repetir. Ou quando se tenta, por meio dela, estabelecer continuidades históricas pela homogeneidade. *É esse traço conservador que permite a percepção do caráter ideológico de que se reveste a estética naturalista no Brasil.* Nela se procura estabelecer, não só a continuidade na história literária, que se constituiria num amálgama progressivo de repetições naturalistas até uma reduplicação cada vez mais fiel, mais fotográfica da nacionalidade; como também uma homogeneidade entre ficção, objetividade, tradição literária e identidade nacional, nos diferentes momentos em que o naturalismo domina o panorama intelectual do país.

Quando se liam romances como *O Homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. O que se lia como ficção, se dizia também ciência. Ler *O Homem* equivalia a um estudo sobre os sintomas histéricos. Assim como ler *O Cortiço*, segundo a crítica da época, talvez fosse o mesmo que "ver" um cortiço. O que se representava como ficção se apresentava também como documento. Como numa proporção matemática, nas repetições naturalistas, dominadas pela ordem das semelhanças, um discurso pode substituir outro, pode-se trocar um texto ficcional por um ensaio científico ou vice-versa, pode-se substituir uma identidade nacional fraturada por sua réplica ficcional cheia de unidade e homogeneidades. Como na matemática, numa igualdade um termo pode substituir outro.

Nem sempre, entretanto, a repetição obedece a essa vocação conservadora. E, a cada repetição em diferença, os termos podem tornar mais clara uma singularidade insubstituível. A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. Pois as semelhanças que permitem se diga de um elemento ser ele a repetição de outro nunca são suficientes para desfazer de todo

---

2 Consultar, a respeito, *Revolution and Repetition (Marx / Hugo / Balzac)*, de Jeffrey Mehlman, publicado pela University of California Press em 1977.

as *diferenças* entre eles. E a diferença na repetição é que constitui o novo. É que destrói a identidade simulada e abre espaço para a diferença. Explica-se assim a importância da repetição na concepção marxista da história. Assim como a importância da repetição transferencial no processo psicanalítitco de cura segundo. Freud. Equivocada é a noção de repetição que explica o elo de ligação entre um "tal" e outro. Ao se enunciar o segundo "tal", no momento em que ele surge, transparecem as diferenças com relação ao primeiro e o que era a mera cópia, "tal", vira: "qual?". O que era identidade vira fratura, o que era semelhança vira diferença. O que era afirmação vira pergunta. A certeza transforma-se em perplexidade. A repetição diferencial passa a ser um caminho em direção às mudanças históricas e estéticas.

A repetição histórica segundo Marx

Oscilante entre o conservadorismo e a mudança, também é desse modo que se constrói o ponto de vista marxista a respeito da repetição histórica. Em *O Dezoito Brumário* estarão lado a lado condenações e defesas da repetição. Condenável quando tentativa empreendida por uma classe de reeditar no seu interesse um acontecimentto originado anteriormente do próprio jogo da História. Condenável quando leva proletários e camponeses a verem em Napoleão III seu tio. Quando os leva a eleger um nome a serviço de interesses que não são os seus. Assim descreve Paul-Laurent Assoun em *Marx e a Repetição Histórica* a ideologia da classe camponesa, formada com base na relação especular que se crê existir entre tio e sobrinho: "A consciência camponesa percebe Bonaparte com um sentimento íntimo poderoso de 'conhecido', de familiaridade ou de 'já visto'; ela o percebe aqui e agora como ela percebia Napoleão meio século antes" (15, p. 181). Napoleão III tenta realizar o impossível retorno de um personagem histórico já morto. "Espectros", "espíritos do passado", "aparições" como chama Marx a esses personagens redivivos; sua ressurreição só é possível quando a consciência histórica não os vê como mortos. Quando não se percebe que "o repetido-repetente é *outro* que não o dado inicial". (15, p. 99), como diz Assoun. Quando os mortos não estão de todo enterrados. Talvez só esses mortos insepultos possam realmente voltar.

Para que haja tal retorno é preciso que se creia na possibilidade e na necessidade de uma repetição literal. Crença descrita por Marx em *O Dezoito Brumário*:

"A tradição histórica originou nos camponeses franceses a crença no milagre de que um homem chamado Napoleão restituiria a eles toda a glória passada. E surgiu um indivíduo que se faz passar por esse homem porque carrega o nome de Napoleão, em virtude do *Code Napoléon*, que estabelece: La recherche de la paternité est interdite. Depois de vinte anos de vagabundagem e depois de uma série de aventuras grotescas, a lenda se consuma e o homem se torna imperador dos franceses. A idéia fixa do sobrinho realizou-se porque coincidia com a idéia fixa da classe mais numerosa do povo francês" (62, p. 297-8).

Acreditava-se, acima de tudo, na simetria política da máxima "Tal tio, tal sobrinho". O que se repete, mais do que a figura de Napoleão, é o desejo de não modificar as relações de propriedade, de não buscar melhores condições de vida. E se Marx condena a repetição histórica não é de forma cabal. É apenas porque, na sua opinião, representaria aí um empecilho a novas transformações sociais. Por isso lamenta: "A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado" (62, p. 205). Não condena qualquer repetição mas todas as reedições do passado que impedem as revoluções, que servem de barreira ao novo, à transformação. Como o espectro napoleônico, na sua opinião. Como a "forma napoleônica de propriedade" que, segundo Marx, se "no princípio do século XIX constituía a condição para a libertação e enriquecimento do camponês francês, desenvolveu-se no decorrer desse século na lei do seu escravizamento e pauperização" (62, p. 279).

Para Marx, portanto, pode-se encarar a segunda edição do Dezoito Brumário da seguinte maneira:

"Todo um povo que pensava ter comunicado a si próprio um forte impulso para diante, por meio da revolução se encontra de repente trasladado a uma época morta, e para que não possa haver sombra de dúvida quanto ao retrocesso, surgem novamente as velhas datas, o velho calendário, os velhos nomes, os velhos éditos que já se haviam tornado assunto de erudição de antiquário, e os velhos esbirros da lei que há muito pareciam desfeitos na poeira dos tempos." (62, p. 19).

Em se tratando dos dois Napoleões — um cópia do outro — a repetição recebe caracterização negativa. Não se torna igualmen-

te condenável, na opinião de Marx, quando é apenas um momento num processo de transformação histórica. Nesse caso, procura definir a repetição em analogia ao aprendizado de alguma língua estrangeira: "O principiante que aprende um novo idioma traduz sempre as palavras deste idioma para sua língua natal; mas só quando puder manejá-lo sem apelar para o passado e esquecer sua própria língua no emprego da nova, terá assimilado o espírito desta última e poderá produzir livremente nela." (62, p. 18). É preciso trazer à cena os fantasmas, mas desde que seja possível matá-los pouco a pouco. Desde que se possa substituí-los por situações e personagens menos fantasmagóricos. Justificam-se assim, para Marx, algumas ressurreições históricas onde, ao contrário do segundo Dezoito Brumário, a repetição apontava, não para a semelhança com o passado, mas para a *diferença,* para a própria impossibilidade de um retorno literal. Uma repetição que aponte para sua própria impossibilidade e abra caminho às transformações. Uma repetição onde se substitua a relação especular entre tio e sobrinho por uma dúvida histórica (uma forma de propriedade que significava "libertação e enriquecimentto" se torna "escravizamento e pauperização") e familiar ("La recherche de la paternité est interdite", observa Marx). Tal Napoleão, qual Napoleão III?

Uma repetição assimétrica, histórica, e não mítica, literal, torna-se compreensível aos olhos de Marx. Cita diversos exemplos históricos, desde "Lutero que adotou a máscara do apóstolo Paulo", à Revolução Francesa que "se vestiu alternadamente como a república romana e como o império romano" (62, p. 18). Só que, ao contrário de Napoleão III que volta a leis e calendários antigos, Danton, Robespierre, Napoleão teriam desempenhado "a tarefa de sua época, a tarefa de libertar e instaurar a moderna sociedade *burguesa*" (62, p. 18). Nesse sentido, aprova a repetição pois "uma vez estabelecida a nova formação social, os colossos antediluvianos desapareceram, e com eles a Roma ressurrecta os Brutos, os Gracos, os Publícolas, os tribunos, os senadores e o próprio César" (62, p. 18). Aí, a repetição estaria realizando o jogo da história, a tarefa da transformação. Repetição não seria uma duplicata fantasmagórica da História, mas um momento necessário de sua práxis.

A repetição diferencial acaba se opondo, quando se desvendam os interesses que a nortearam, à representação de Napoleão III que simula atender às reivindicações da pequena burguesia e do campe-

sinato. Descola-se da face do sobrinho a máscara mortuária do tio na própria tentatitva de uma repetição anacrônica das idéias napoleônicas. A representação entra em falência e se deixa substituir pela decepção com o espectro, pelo impulso à ação, pelo teatro de uma repetição que se converte em mola propulsora para que os agentes históricos produzam alguma mudança. Ou, como explica Deleuze em *Différence et Répétition*: "desde que a história é um teatro, a repetição, o trágico e o cômico na repetição, formam uma condição do movimento sob o qual os 'atores' ou os 'heróis' produzem na história qualquer coisa de efetivamente nova" (42, p. 19).

A repetição segundo Freud

Também na perspectiva freudiana os fenômenos de repetição são vistos sob o ângulo obsessivo da *compulsão* e do *sintoma,* e sob o salutar ponto de vista da *transferência.* Para Freud, a repetição se reveste, como em Marx, de marcada duplicidade. Por um lado, é a repetição mais ou menos disfarçada de algum conflito recalcado o que define o sintoma, o que define a compulsão. Por outro, é a repetição dos mesmos conflitos na relação com o analista que possibilitaria a cura. Enquanto sintoma, a repetição é sinal de doença; sob a forma da transferência, sinal de cura possível. A diferença certamente não está no desprazer, presente tanto na repetição sintomática quanto na transferencial. Como observa Freud em *Além do Princípio do Prazer,* trata-se de "experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação" (48, p. 32). E, no entanto, os pacientes repetem "todas essas situações indesejadas e emoções penosas, revivendo-as com a maior engenhosidade" (48, p. 32). Não apenas "pacientes" mas qualquer um pode se achar impelido à repetição. Fato ressaltado por Freud e que o leva a concluir pela existência de um impulso repetitivo, de modo algum exclusivo aos neuróticos:

"Assim, encontramos pessoas em que todas as relações humanas têm o mesmo resultado, tal como o benfeitor que é abandonado iradamente, após certo tempo, por todos os seus *protegés,* por mais que eles possam, sob outros aspectos, diferir uns dos outros, parecendo assim condenado a provar todo o amargor da ingratidão; o homem cujas amizades findam por uma traição por parte do amigo; o homem que, repetidas vezes, no decorrer da vida, eleva outrem a uma posição de grande autoridade particular ou pública e depois,

após certo intervalo, subverte essa autoridade e a substitui por outra nova; ou, ainda, o amante cujos casos amorosos com mulheres atravessam as mesmas fases e chegam à mesma conclusão." (48, p. 33).

Nesse sentido, não é possível limitar o fenômeno da repetição aos sintomas ou à transferência. Daí, a suposição de Freud de que existiria "na mente uma compulsão à repetição".

Tampouco se poderiam associar sintomas, compulsão e transferência com base unicamente numa idêntica experiência penosa. Nem sempre repetição se liga a desprazer. Haveria casos, como as brincadeiras infantis analisadas por Freud, onde "a compulsão à repetição e a satisfação instintual que é imediatamente agradável, parecem convergir em associação íntima." (48, p. 34). Eis a explicação freudiana para a repetição infantil de situações a princípio penosas: "No caso da brincadeira, parece que percebemos que as crianças repetem experiências desagradáveis pela razão adicional de poderem dominar uma impressão poderosa muito mais completamente de modo ativo do que poderiam fazê-lo simplesmente experimentando-a de modo passivo. Cada nova repetição parece fortalecer a supremacia que buscam." (48, p. 50). Entre a experiência e sua repetição, pelo menos uma diferença fica estabelecida. O que se sofreu "de modo passivo", na repetição passa a ser vivido "de modo ativo". Mesmo em se tratando de lembrança penosa, a possibilidade de transformá-la, via repetição, já se tornaria uma possível fonte de prazer.

É, por outro lado, a repetição que permite ao que está recalcado "falar". E quando convertido em sintoma, compulsão, ou transferência, o recalcado é obrigado a se submeter a diferentes disfarces. Entre o que se acha reprimido e sua repetição não há, portanto, homologia. Entre ambos estarão disfarces e diferenças. Disfarces patológicos como as tosses e paralisias histéricas, disfarces terapêuticos como o surgimento de experiências reprimidas durante o tratamento analítico. E não é apenas porque, via sintoma, se pode "lembrar" o que se achava reprimido, que é possível a cura. Não é uma simples tomada de consciência o meio de se superar o recalque. A esse respeito destaca Deleuze: "A operação teatral e dramática pela qual nos curamos, e também pela qual não nos curamos, tem um nome, a transferência. Ora, a transferência é ainda repetição, antes de tudo repetição." (42, p. 30). Combinam-se, pois, cura e repetição.

É essa combinação que explica, por exemplo, na opinião de Freud, o abandono de Dora do tratamento. À figura do analista associa as do pai e de Herr K. e, abandonando o médico, vinga-se de seus dois "duplos". Nas palavras de Freud, em *Fragmento de Análise de um Caso de Histeria,* assim se descreve a atitude de Dora: "devido ao que havia de desconhecido em mim que a fazia lembrar-se de Herr K., ela vingou-se em mim como desejara vingar-se dele, abandonando-me do mesmo modo como se sentira abandonada e enganada por ele. Assim ela *atuou* uma parte essencial de suas lembranças e fantasias, em vez de reproduzi-la no tratamento." (49, p. 115-6). A repetição na figura do analista dos personagens do pai e de Herr K. é que permite a Dora teatralizar uma saída para sua sensação de abandono. É a repetição transferencial, semelhante às experiências vividas por ela anteriormente e diferente porque capaz de livrá-la de sua impotência histérica, que lhe abre a possibilidade de prescindir da terapia. A relação com Freud repete vivências anteriores com o pai e Herr K., e distancia-se delas porque dá a Dora chance de *agir,* ao invés de sofrer de modo passivo as situações traumáticas. O que experimentara passivamente, agora repete ativamente.

Entre experiência traumática e sintoma não é possível dizer que existe uma repetição literal. Pelo contrário, o reprimido só volta à cena sob algum disfarce. Como o medo de serem castrados pelo pai que, nos casos do "Pequeno Hans" e do "Homem dos Lobos", só transparece quando substituído sintomaticamente pelo medo de Hans de ser mordido por um cavalo ou, no outro caso clínico de Freud, pelo pavor a se deixar devorar por um lobo. Da mesma maneira, na repetição transferencial é preciso que haja alguma diferença com relação às vivências traumáticas para que elas possam ser superadas "teatralmente". Se dominada unicamente pelo império do idêntico, a relação analítica não poderia funcionar como trajetória em direção à cura. Assim como a repetição histórica, sem lugar para a diferença, não poderia abrir caminho à transformação.

Os retornos naturalistas e suas diferenças

Nesse sentido, o simples fato de no século XIX, na década de Trinta, nos anos Setenta, se repetir um projeto estético naturalista

não autoriza o estabelecimeno de uma linha diacrônica de identidades. Entre o *ciclo* que narra a vida e a decadência de uma grande propriedade rural, como os romances de José Lins do Rego e Jorge Amado, os *estudos de temperamento* do século passado, e o *romance-reportagem* da década de Setenta, são visíveis as transformações na forma romanesca. E não fica aí a diferença. Num mesmo período, sob uma concepção romanesca semelhante, nem assim dá para evitar as rupturas com o projeto estético dominante.

Quando se trata da virada de século, seguindo em parte a representação, dominante na época, da mulher como exemplar excepcional da sexualidade reprimida, da esterilidade, um romance como *Luzia-Homem* contraria o modelo, ao fazer da "histérica" "donzela guerreira"; e ao ressaltar a ficcionalidade própria ao romanesco. Bem diferente da negação de seu caráter ficcional, característica apontada do romance naturalista, *Luzia-Homem* não se apresenta como "verdade" e, ao contrário, chega a aproximar suas descrições a telas de Rembrandt. Chama a atenção, com essa analogia ao terreno pictórico, para o seu caráter de representação, contrariando a tendência naturalista a estabelecer uma unidade entre literatura e verdade. O romance de Domingos Olímpio fratura essa identidade ao se afirmar como ficção. Veja-se, por exemplo, a descrição de uma cena que o próprio narrador associa a "telas imortais":

"Teresinha preparou a candeia de azeite de carrapato; espevitou o pavio de algodão torcido; acendeu-o, soprando com força num tição, e colocou-a no caritó, donde, bruxuleando, vacilante e fumarenta, iluminou em tons melancólicos, em firmes e vagarosos contrastes de claro e escuro, como nas telas imortais de Rembrandt e Espanholeto, um quadro admirável e emotivo, cena íntima de pobreza sofredora e resignada" (73, p. 64).

A princípio, a minúcia descritiva lembra claramente o detalhismo naturalista. Como se um texto devesse dar conta dos "mínimos detalhes" do real. O detalhismo de *Luzia-Homem* distancia-se, no entanto, do naturalista, na medida em que submete a intimidade de sua "cena sofredora" à iluminação "em tons melancólicos", aos "contrastes de claro e escuro". Quebra seu "efeito de real" ao ressaltar as semelhanças da cena descrita a uma tela imortal, a um quadro emotivo.

Fato semelhante ocorre com o *São Bernardo,* de Graciliano Ramos. O romance se inicia com a declaração que se segue, emitida por Paulo Honório, seu narrador: "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho" (79, p. 7). Entretanto, é obrigado a, depois de três tentativas, reconhecer seu fracasso. O primeiro ajudante em que pensara "queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante." (79, p. 7). O segundo torce-lhe a cara, pois, depois da revolução de outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos." (79, p. 7). O terceiro, um jornalista, chega a apresentar-lhe dois capítulos datilografados que Paulo Honório, entretanto, recusa: "Está pernóstico, está safado, está idiota." (79, p. 9). Ao que lhe responde o terceiro possível ajudante: "arranjar palavras com tinta é outra coisa." (79, p. 9).

Se pautado numa estética naturalista, *São Bernardo* não se põe em perspectiva semelhante à de *Cacau* ou *Terras do Sem Fim,* de Jorge Amado, por exemplo. Conformados a um projeto naturalista semelhante, não é difícil perceber a diferença entre um texto que se apresenta como "um mínimo de literatura para um máximo de honestidade" como *Cacau,* e o de Graciliano, onde se apresenta claramente o trabalho com a linguagem, o "arranjar palavras com tinta". Nos romances de Jorge Amado procura-se uma naturalidade que encubra todo o trabalho com a linguagem. Como se esta fosse uma simples transperência. Como se sua opacidade e suas ambigüidades se vissem substituídas pelo caráter de documentação fotográfica. O texto se apresenta como espaço onde se inscreveria a realidade nacional sem intermediários. Procura-se apagar todo o caráter mediador da linguagem.

Ao contrário, em *São Bernardo* revela-se a dificuldade da escrita. A dificuldade de se escrever com naturalidade. A dificuldade de realização do projeto naturalista dos anos Trinta. Há sempre a possibilidade de se ter um texto "pernóstico", " idiota", porque demasiadamente literário; ou passível de receber críticas como a de Azevedo Gondim a Paulo Honório — "um artista não pode escrever como fala", — quando demasiadamente documental. Portanto, se o texto de Graciliano flui como se "falado", da mesma maneira que o de um José Lins do Rego ou Jorge Amado, desmascara ele, no entanto, o caráter "literário" dessa fluência. Mostra que para consegui-la foi preciso "um máximo de literatura". Quando nada, pelo menos três tentativas fracassadas como as arroladas em *São Bernardo.* Repete-se o projeto estético naturalista, mas dele Graciliano Ramos retira alguns sustentáculos, como a crença numa lin-

guagem objetiva, quase transparente, cuja "cópia" da realidade nacional não pudesse sofrer a menor distorção.

Quando repetição significa transformação

Identidade e cópia parecem ser coisas tão frágeis que a simples tentativa de uma repetição seria por vezes suficiente para deixar à mostra suas fraturas. Tão frágil é a semelhança que talvez só exista mesmo quando posta "em letra de forma", como observa Machado de Assis em "Identidade", conto incluído em *Relíquias da Casa Velha.*

Comentando a possibilidade de existir um caso de semelhança completa entre dois indivíduos não parentes, o narrador machadiano, logo no primeiro parágrafo, avisa ser "coisa mui rara." E completa: "Pela minha parte não achei nenhum. Tenho visto parecenças curiosas, mas nunca ao ponto de estabelecer identidade entre duas pessoas estranhas." (14, p. 171). Fora a ligação familiar, não lhe parece possível explicar, a não ser como "mui rara", qualquer possível identidade.

"Na família as semelhanças são naturais" (14, p. 171), observa Machado. No entanto, não se pode deixar de lembrar como ele, noutros textos, instila estranhezas tais que fraturam até mesmo essas semelhanças familiares. Pensando, por exemplo, nos gêmeos Pedro e Paulo de *Esaú e Jacó* ou em Bentinho e Ezequiel de *Dom Casmurro,* não dá para acreditar na *naturalidade* desses laços familiares. Pedro e Paulo, de semelhantes têm apenas os traços e a aparência física. De resto, monarquista um e republicano o outro, advogado um e médico o outro, diferenciam-se em tudo menos na semelhança física, nas preferências afetivas e no sobrenome. Não é, portanto, tão sem problemas a identidade familiar. Ainda mais quando nem a semelhança física é visível, como em Ezequiel. Nesse caso, as semelhanças estão tão fraturadas que Bentinho acaba por negar a paternidade ao não se ver no possível filho. Não existindo os laços de semelhança tornam-se igualmente duvidosos os de sangue. E rompe-se a filiação. Como em *Esaú e Jacó,* mesmo em se tratando de gêmeos idênticos, rompem-se os laços de fraternidade entre Pedro e Paulo, pelas extremas dissimetrias exisitentes entre ambos, recobertas por uma aparente semelhança familiar.

Em "Identidade" não estão em pauta, entretanto, os laços de família. Sejam eles os de sangue, como no caso de Bentinho e seu talvez filho Ezequiel; ou os de semelhança, como no caso dos gêmeos não tão idênticos de *Esaú e Jacó.* A identidade em questão no conto é entre "dois indivíduos de família e castas diferentes". (14, p. 171). Entre o faraó Fa-Nohr e o escriba Bactan, cuja "igualdade das feições, da estatura, da fala, de tudo" é tal "que se não possam distinguir um do outro". O que, na opinião do narrador, "é caso para ser posto em letra de forma, depois de ter vivido três mil anos em um papiro, achado em Tebas." (14, p. 172). Como, de sua parte, o narrador nunca vira caso igual, avisa de início ao leitor que qualquer dúvida quanto à veracidade do que irá narrar fica por conta do papiro. Ele mesmo não afirma existir identidade tão completa. Essa identidade só existe "em letra de forma." Só existe talvez num "papiro achado em Tebas". E, se o texto já se inicia caracterizando a identidade como "coisa mui rara" e nunca vista pelo narrador, a história que se conta não ajuda em nada a atenuar essa dúvida.

O faraó Fa-Nohr, quando sabe da existência de um sósia, manda imediatamente que o tragam à sua presença. Ao perceber que, mais do que dois homens parecidos, ele e o escriba Bactan "eram dois exemplares de uma só pessoa", distintos apenas pela "consciência da personalidade"; Fa-Nohr resolve, por algum tempo, trocar de papel com o outro. Diante da perplexidade de Bactan, explica: "Não entendes, escriba? O escriba agora sou eu. Tu és faraó. Fica aí com o meu nome, o meu poder e a minha figura. Não descobrirás a ninguém o segredo desta troca" (14, p. 173). E o faraó deixa o palácio e a cidade, passando a viver como escriba durante certo tempo. Até que, depois de algumas peripécias, resolve voltar ao trono. Chegando a Mênfis, entretanto, descobre que a identidade entre ele e Bactan já não era a mesma.

Bactan, ao passar de escriba a faraó, engordara muito. O que, de imediato, se torna para seu antigo sósia motivo de temor: "Fa-Nohr estremeceu. Correu-lhe um frio pela espinha. Muito gordo? Era então impossível a permuta das pessoas." (14, p. 188). Quando tenta desfazer a troca, é julgado e condenado à morte. Condenação que, antes de se tornar literal, já se esboçara no seu próprio projeto de inverter os papéis com base unicamente na crença na existência do seu duplo "perfeito". Com base, fundamentalmente, na sua crença numa identidade indiscutível e permanente.

Sua sentença lavrara-se a partir do momento em que deixara de levar em consideração a História, a transformação. Em que deixara de ver as semelhanças e identidades como relações instáveis e não realidades substanciais, submetidas antes de mais nada a um jogo singular e efêmero entre determinadas circunstâncias espaciais e temporais. Jogo que, para Fa-Nohr, implica a sua própria morte; e, para a população de Mênfis, um engodo que não está apta a perceber. Daí, a "formidável aclamação" popular quando se cumpre a sentença de morte.

"Viva Fa-Nohr!", grita a multidão, sem perceber que o condenado era o antigo faraó, e a aclamação se dirigia ao seu maquiavélico sósia. Com o tempo transformara-se o sósia e perdera-se a identidade, fruto de uma ocasião fortuita. E para quem acreditou nela como Fa-Nohr resta apenas a morte, diante de um sósia mais gordo e feliz com o poder e a credibilidade popular. "Viva Fa-Nohr!", aclama a multidão. E o conto se encerra ironicamente com as seguintes palavras: "E Bactan, sorrindo, agradeceu." (14, p. 189). O narrador, ao contrário da multidão, não se deixa enganar pela troca, pela pretensa identidade. A multidão grita "Fa-Nohr" e o narrador lhe dá seu verdadeiro nome: "Bactan".

O próprio título do conto não deixa de conter uma ironia. São duas as identidades em jogo, como dois são os personagens a que identicamente se chama de faraó. Em questão estão semelhança e personalidade. Tanto na aparência quanto no papel de faraó, Bactan rouba de Fa-Nohr sua identidade. E rouba-a porque, ao contrário dele, não deixa que persistam as semelhanças. Engorda e torna impossível o retorno de Fa-Nohr como sósia. Desconfia da semelhança e mata a possibilidade de um duplo e de uma perda de poder. Assimila de Fa-Nahr a "personalidade" de faraó e distancia-se da fortuita "identidade" física que os unia. Para os que acreditaram na identidade são dois os caminhos: a morte, como acontece com o faraó; ou a ingênua credibilidade, como ocorre com os súditos egípcios.

Tal faraó, tal escriba: essa é a analogia que serve de base ao conto. *Tal faraó, qual escriba?*: essa a dúvida que causa a morte de Fa-Nohr e a vitória do gordo usurpador. Aquela que parecia se tratar de uma semelhança perfeita, mostra-se efêmera o bastante para implicar a supressão de um dos elementos da analogia. Para obrigar a que se olhem ironicamente possíveis exemplos de identidades. Ou, como diz com ceticismo o narrador do conto: "Pela minha parte não achei nenhum". Ao caso de Pedro e Paulo, em *Esaú e Jacó*, e ao de Bentinho e Ezequiel, em *D. Casmurro*, acrescenta-se o de Fa-Nohr e Bactan. Discutíveis não são unicamente os laços de semelhança ou os de sangue, mas a identidade de uma maneira geral. Tão "rara" que só mesmo posta "em letra de forma".

Mesmo em letra de forma, mesmo literariamente, ligar qualquer "tal" a outro é tarefa quase tão impossível quanto reconciliar os gêmeos de *Esaú e Jacó*. Lembramos, por exemplo, a indagação de Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber*: "Que é identidade, parcial ou total na ordem do discurso? Sabemos que o fato de que duas enunciações sejam exatamente idênticas, que sejam formadas pelas mesmas palavras usadas no mesmo sentido, não autoriza a identificá-las de maneira absoluta." (47, p. 176).

Nesse sentido talvez se pudesse pensar no *Bolero* de Ravel, cujo eixo é a repetição de uma idêntica frase musical por dezoito vezes. São dezoito repetições, mas, a cada uma, surge um diferente cenário orquestral. Repete-se o som do tambor, repete-se o mesmo fraseado musical. A diferença está, no entanto, no aspecto orquestral que se dá a tais repetições, na progressão que se vai operando até o súbito final do *Bolero* em mi bemol. E na própria repetição. A cada vez que a ouvimos de novo, a frase se reveste de diferente ambientação sonora e a própria significação do *Bolero* se confunde com as suas repetições musicais. A repetição não exclui, portanto, as diferenças entre um enunciado musical e outro. E, nesse caso, a identidade e as repetições têm um rendimento estétitco próprio e estruturam musicalmene a composição de Ravel.

Uma homologia sempre impossível

Nem sempre é esteticamente, no entanto, que funciona o estabelecimento de identidades. Pode-se lembrar, por exemplo, a análise empreendida por Marx, em "As lutas de classes na França de 1848 a 1850", do significado da eleição de Luís Bonaparte num momento de coligação contra a República Burguesa. Eis como explica Marx a unanimidade em torno da figura de Napoleão III: "Justamente porque Luís Bonaparte não era nada, podia significar tudo, menos ele próprio. Entretanto, por mais diverso que pu-

desse ser o sentido que tinha o nome de Napoleão na boca das diferentes classes, todas escreviam este nome na sua chapa eleitoral". (63, p. 141)

O que se escrevia nas chapas era "Luís Bonaparte". Repetia-se o candidato escolhido, diferenciavam-se, entretanto, os interesses e as classes que nele votavam. A identidade é, portanto, discutível. Tratava-se de um mesmo nome, revestido, porém, de diferentes significados se, ao invés de escrito pela pequena burguesia, o fosse pelo proletariado revolucionário. Ou, na explicação de Marx: "Napoleão era o *nome comum* a todos os partidos coligados contra a República burguesa: *Ledru-Rollin* e *Raspail* eram os *nomes próprios*; aquele, o da pequena burguesia democrática; este, o do proletariado revolucionário" (63, p. 191). Havia um *nome comum*, uma identidade, aos quais não correspondiam, por sua vez, interesses idênticos. Nos votos da pequena burguesia, como nos do proletariado, podia-se ver o mesmo candidato, mas a ele correspondiam *nomes próprios*, candidatos e interesses diversos.

Não existia uma analogia perfeita entre o nome Napoleão III e o significado a ele atribuído pelas diferentes classes que o escreviam nas chapas eleitorais. Isso só ocorreria, na opinião de Marx, "quando se substituísse este nome *único* pelos seus múltiplos significados" (63, p. 149). Quando se rompesse, portanto, com a aparente identidade de interesses em torno de Luís Napoleão.

O simples fato, pois, de se assemelharem o escriba e o faraó, de se repetir incansavelmente uma frase musical no *Bolero* de Ravel, de diferentes classes votarem num mesmo nome, não implica necessariamente *identidade*. Entre uma repetição e outra, no *Bolero*, surgem variações e progressões orquestrais. Entre o nome de Napoleão III escrito pela pequena burguesia ou pelo proletariado, a diferença está nos interesses de classe. Entre o faraó e o escriba a simetria tanto não é perfeita que, ao voltar, Fa-Nohr não apenas não consegue se fazer reconhecer, como acaba condenado à morte.

Voltando à questão de Foucault sobre a identidade na ordem do discurso, poderíamos observar como ele mesmo esboça sua resposta: "Não há semelhança em si, imediatamente reconhecível, entre as formulações: sua analogia é um efeito do campo discursivo em que a delimitamos." (47, p. 177) Analogia e identidade são, portanto, "efeitos". Não propriamente efeitos de uma relação de proporção, simetria ou semelhança porventura existente entre uma

formulação e outra, um elemento e outro, um tal e outro. Trata-se, sim, de relacionar tais elementos a determinado campo discursivo.

A analogia: um efeito

Tal filho assemelha-se a tal pai dentro da ordem patriarcal. Tal obra a tal autor numa concepção psicologizante e personalista da arte. Tal literatura a tal nação sob uma ótica nacionalista. Tal colônia a tal metrópole dentro de uma ordem colonialista. Tal país a outro que o domine, de acordo com a lógica do imperialismo. Para que se estabeleçam as analogias não é estritamente necessário que os termos em questão possuam semelhanças profundas. Não é uma igualdade anterior entre os termos que determina a existência da máxima. É pelo efeito da analogia que passam a se assemelhar os elementos ou enunciados. Quando vistos segundo uma lógica que os agrupa é que se tornam simétricos.

Explica-se, dessa maneira, que, vista fora de uma ótica patriarcal, a casa-grande perca toda a grandeza num poema como "Fotografia do Engenho Timbó", de João Cabral de Melo Neto. Uma dúvida como a contida na última estrofe do poema só é possível porque este não se acha estruturado de acordo com o ponto de vista do engenho. Por isso a pergunta:

> "O que de Casa-grande havia
> nesse Timbó de um Souza-Leão?"

E a resposta bastante afastada de uma nostalgia do patriarcalismo:

> "Entre urinóis, escarradeiras,
> um murcho, imperial, brasão."

Toda a grandeza dos engenhos se acha, quando visto "de longe", reduzida a um brasão murcho, misturado a urinóis e escarradeiras. Não são os objetos que ganham em grandeza por pertencerem a um engenho. É essa mesma grandeza que se desfaz, em meio a urinóis.

Quando vistos, entretanto, segundo a ordem patriarcal, os objetos e móveis se organizam e se valorizam de maneira análoga à estruturação mesma da família. Tal família, tal "casa patriarcal". Essa

parece ser a analogia que fundamenta, por exemplo, o poema "Recinto Defeso" de Drummond:

Por trás da porta hermética
a sala de visitas
espera longamente
visitas.

O sofá recusa
traseiros vulgares.

As escarradeiras
querem cuspe fino.

Ai, espelho nobre,
não miras qualquer.

Assim tão selada,
cheirando a santuário
por que me negas, sala,
teu luxo?

Por favor, visitas,
vinde, vinde rápido
pra que eu também visite
a sala de visitas!

O que se pode constatar é a existência de uma unidade perfeita entre os móveis na sala de visitas. A sala se apresenta como um espaço excepcional, fechado e penetrável unicamente por visitantes invulgares. O sofá "recusa traseiros vulgares"; as escarradeiras "querem cuspe fino"; o espelho "não mira qualquer". Todos os móveis e objetos se encontram, como a sala de visitas de que fazem parte, na mais perfeita imobilidade. Esperam "longamente" visitas. Sofá, escarradeiras, espelhos se aproximam numa mesma finalidade: a de constituírem um espaço luxuoso e utilizável apenas em ocasiões especiais, do ponto de vista patriarcal. A sala de visitas se caracteriza como um espaço de emprego restrito, dentro de um espaço igualmente cheio de proibições: a casa paterna.

Cada cômodo tem a sua função predeterminada na casa. Há quartos de dormir, salas de jantar, dependências de empregados, banheiros, a cada um cabendo empregos constantes e hierarquizados de acordo com a lógica da casa patriarcal. Da mesma maneira que os móveis da sala de visitas reproduzem as características do cômodo a que pertencem: imobilidade, imponência, unifuncionalidade. Os

móveis se acham dispostos segundo a mesma hierarquia que distribui aqueles que devem entrar ou não na sala, aqueles que ocupam a cozinha ou a sala de jantar, aqueles que falam e os que calam no espaço familiar.

A sala reproduz a casa que reproduz a família que, por sua vez, se organiza em torno da autoridade patriarcal. Ou, utilizando afirmação de Baudrillard em *O Sistema dos Objetos*: "Tudo isto compõe um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros." (23, p. 22). A sala, a casa, e a família tornam-se análogas unicamente em função de uma ordem na qual os valores e os significados se corporificam em torno do patriarcalismo.

Semelhantes se tornam também um pai e um filho, em tudo desiguais e submetidos a infindáveis brigas e discussões no conto "Heranças" de Aluísio Azevedo, quando vistos segundo as leis da hereditariedade e a ótica da ciência natural. O pretexto para a longa discussão que ocupa todo o conto é uma briga entre marido e mulher que, depois da intromissão do filho, transforma-se numa troca de desaforos entre pai e filho. Diz o filho: "Carícias de pai não me recorda havê-las recebido na idade em que se forma o amor no coração das crianças. Saí dos alugados braços de uma ama para o venal desterro de um internato de segunda ordem, onde bem raras vezes o senhor foi visitar-me" (16, p. 120). Reclama, do seu lado, o pai: "Sempre te conheci feroz! Ainda bem pequeno, em um ímpeto de raiva, uma vez que no açude te quis constranger a nadar comigo, mordeste-me o braço como um cão! Conservo até hoje no corpo o sinal dos teus dentes! Olha!" (16, p. 118) As mágoas e reprimendas se multiplicam num crescendo de parte a parte, até que a discussão se converte em luta corporal.

Eis como se descreve a briga: "Pai e filho mediram-se com o mesmo ódio, com a mesma irascibilidade hereditária, com a mesma loucura sangüínea" (16, p. 123). Marcados pelas diferenças e pelos ressentimentos, a descrição de pai e filho os aproxima pelo ódio, pela hereditariedade, pela consangüinidade. Justifica-se assim o título do conto: "Heranças". Até a luta, o ódio entre ambos, se explicam por uma herança de irascibilidade. E a situação narrada encontra sua justificativa exemplar enquanto repetição de fato ocorrido anos antes. Ou, nas palavras do personagem de Aluísio Aze-

vedo, arrastado pelo filho para o patamar da escada: "Pára aqui, por amor de Deus! Não me leves mais adiante!... Foi até aqui, neste lugar justamente, que eu, nestas mesmas condições, uma noite como esta... arrastei teu avô como me estás arrastando agora!... Não me leves além do que eu o levei!... Não seria justo!... Vingaste-o!... Estamos quites!" (16, p. 125).

Avô, pai e filho se repetem como elos igualmente "irascíveis" de uma cadeia de heranças e consangüinidade. E a luta familiar se torna compreensível como repetição de um traço agressivo hereditário. Compreensível porque a briga do filho com o pai funciona como corretivo para uma luta anterior entre pai e avô. E "elogiável" do ponto de vista patriarcal porque capaz de reafirmar a identidade familiar.

O "não", a "rebeldia" são aceitáveis no círculo familiar desde que encontrem sua explicação na genealogia, na herança. Como no poema "Raiz", de Drummond:

"Os PAIS PRIMOS-IRMÃOS
avós dando-se as mãos
os mesmos bisavós
os mesmos trisavós
os mesmos tetravós
a mesma voz
o mesmo instinto, o mesmo
fero exigente amor
crucificante
crucificado
a mesma insolução
o mesmo não
explodindo em trovão
ou morrendo calado."

Pais, avós, tetravós se unem na *mesma* voz, no *mesmo* instinto, no *mesmo* amor. E até no mesmo *não*. Desde que seja mais um elemento na cadeia de identidades familiares, a rebeldia tem o beneplácito paterno. Desde que repita outros "nãos". Desde que repita pai, avô e bisavô.

A estética faz-se fisiológica

As analogias entre avô, pai e filho surgem e têm como eixos a ciência natural e, mais especificamente, a teoria da hereditariedade. É a herança que estreita a simetria entre os comportamentos do pai e do filho. É a teoria da hereditariedade que permite o obscurecimento de tantas diferenças, em prol de uma identidade familiar, mais profunda e invisível, existente entre pai e filho, personagens em luta perene, mas semelhantes se observados de acordo com os preceitos da ciência biológica e as leis da consangüinidade. Tal avô, tal pai, tal filho:[3] uma tripla analogia parece ser a conclusão do conto de Aluísio Azevedo. Estabelecida apenas porque todo o texto se submete e parece pressupor um leitor igualmente submetido a um saber oriundo das ciências naturais. Não há semelhanças perfeitas entre os personagens de "Heranças". A semelhança é um efeito da credibilidade de que gozava no fim de século a noção de herança biológica.

Se, como observa Foucault, "a identidade não é um critério" mas efeito do campo discursivo em que a delimitam, poderíamos aproximar a narrativa de Aluísio Azevedo de alguns comentários a ela contemporâneos sobre as relações entre ciência e literatura. A esse respeito comentava Sílvio Romero em 1882: "Não cumpre ao poeta, ao romancista fazer ciência. Seu estilo, seu método, seu desígnio são outros. O poeta deve da ciência ter as conclusões e os fins para não escrever tolices." (90, p. 35) São as conclusões da ciência natural que permitem, dentre outras coisas, recobrir-se a luta dos personagens de "Heranças" de uma aura de cientificidade. E, é nessa aproximação à ciência que vê Sílvio Romero o destino de uma ficção que não deseje dizer "tolices". Afirma o crítico ainda em *O Naturalismo em Literatura*: "A literatura deve apoderar-se dela [sc. ciência] para ter a nota de seu tempo." (90, p. 35). E é segundo essa "nota" que se implantam e desfazem identidades e analogias no Naturalismo brasileiro do fim do século.

Não se trata, entretantto, de qualquer saber científico. E sim das ciências naturais. Vejam-se, nesse sentido, os comentários de Tito Lívio de Castro em "Novo meio, nova arte", artigo de 1888 incluído no seu livro *Questões e Problemas*:

"O que é o naturalismo? O naturalismo é o positivismo na arte. O positivismo (positividade, e não escola positiva) que imprimiu um cunho novo

---

[3] Sobre o jogo que aqui se faz com a máxima "Tal pai, tal filho" chamo a atenção para um artigo de Alain Buisine sobre Maupassant, "Tel fils, quel père?", incluído em *Le Naturalisme* (Collection 10/18, 1978), estruturado numa cadeia de analogias semelhantes.

a todos os conhecimentos e a todos levou os princípios das ciências naturais, onde nasceu o positivismo que fez uma nova moral, uma nova história, um novo direito, uma nova política, uma nova crítica e uma filosofia, faz uma nova estética e uma nova arte." (40, p. 83).

"A estética faz-se fisiológica" (40, p. 84) afirma Tito Lívio de Castro ainda no mesmo artigo. E conclui: "Encarado sob este ponto de vista — que é o exato — o naturalismo não se discute. Ele refuta os que pressagiavam a morte próxima da arte dizendo-lhes: não, a arte não morre, fraterniza com a ciência." (40, p. 86). É esse estreitamento de relações entre literatura e ciência — a fraternidade — que permite idêntico estreitamento entre diferentes termos colocados em analogia.

No caso do conto de Aluísio Azevedo são pai e filho, marcadamente diferentes, no plano dramático, que, de acordo com a "hereditariedade patológica", passam a se assemelhar. Fisiologicamente explicam-se os laços familiares, assim como as mais diversas questões nacionais. E não é só para a literatura que se prescreve uma necessária fraternidade com a ciência. Também para o país Sílvio Romero, nos seus *Ensaios de Crítica Parlamentar,* sugere como remédio os princípios das ciências naturais: "O governo deste país só há de ser o governo do trabalho e da liberdade quando for alimentado pelo bom senso público, e este só será real quando inspirar-se nos princípios diretores das idéias científicas." (92, p. 10). Tanto aos personagens literários quanto à nação se chama de "organismos". E, submetidos a idêntica rede metafórica, acham-se sob a vigilância de um mesmo personagem: o fisiologista.

Não são apenas as semelhanças entre pai e filho que ficam restauradas de acordo com uma idêntica irascibilidade e uma sintomatologia consangüínea. Também o indivíduo e a nação a que pertence tornam-se "organismos" análogos, cujo funcionamento e possíveis diagnósticos ficam a cargo da fisiologia. Ou, nas palavras de Sílvio Romero: "O que se diz da vida orgânica dos indivíduos, se deve repetir também da vida super-orgânica das sociedades e por melhoria de razões." (92, p. 118). E ficam resguardadas as analogias familiares e a identidade nacional, desde que postas em "letra de forma" de acordo com as leis da hereditariedade, a noção de caráter nacional e a fisiologia.

"A estética faz-se econômica"

Quando, no entanto, o biologismo dominante no fim de século deixa de ser o instrumento privilegiado para se falar do país, enchem-se de estranheza as analogias cujo sustentáculo era a ciência natural. Interessado em assegurar "identidades", o texto naturalista não se pode apoiar em saberes de veracidade discutível. Se a ciência experimental, a fisiologia e as explicações organológicas do país caem em desuso, também rolam por terra as simetrias por elas estabelecidas. Como aceitar, por exemplo, um romance como *Fome* de Rodolfo Teófilo quando a seca, o fenômeno dos retirantes e a precariedade das condições de vida no nordeste não podem mais ser explicados segundo a ótica da ciência médica?

Doentes estão no romance de Rodolfo Teófilo dois organismos: o do retirante e a terra seca. E tudo se explica no terreno da *patologia* e dentro dos limites de uma *concepção organológica* da sociedade brasileira. Por isso, quando se fala do nordestino, a referência não é às suas condições de vida ou ao seu papel de retirante. Pouco importa que se trate de uma "histérica", como Magda em *O Homem* de Aluísio Azevedo, ou de um "retirante". Num caso como no outro, o homem é visto como um paciente, como organismo doente submetido à vigilância de um saber médico. Basta que se pense na descrição feita por Rodolfo Teófilo em *Fome* dos retirantes: "Naqueles organismos a desordem era completa. O coração, que a pouca densidade do sangue, a abundância de leucócitos tornara irregular e ttumultuoso, os afligia com sofrimentos atrozes." (101, p. 102). Os "sofrimentos atrozes" característicos aos retirantes ficam circunscritos, portanto, à circulação de sangue, ao organismo doente. O que interessa aí é a caracterização patológica do homem, importando bem pouco a terra ou as relações de propriedade no nordeste.

Como se sustentariam um texto como *Fome* ou uma interpretação "fisiológica" do Brasil, entretanto, quando um fenômeno como o do retirante começa a ser visto não mais como fato patológico, mas como fato econômico?

Quando as ciências naturais têm sua hegemonia roubada pelas ciências sociais, pelas explicações predominantemente econômicas da realidade social brasileira, não é mais o livro de Rodolfo Teófilo o que se lê, mas um romance como *Vidas Secas* de Graciliano

Ramos. Aí não se fala em organismo doente, mas num retirante cuja representação desumanizada explica-se pela referência às relações de exploração e propriedade no nordeste. Compare-se à descrição do retirante em *Fome* o seguinte trecho de um dos monólogos interiores de Fabiano: "Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia." A questão da propriedade ("fazenda alheia") aponta diretamente para a animalização do retirante ("rês"). É a ficção marcando uma modificação de perspectiva na interpretação do país.

Em 1938, data da publicação de *Vidas Secas*, já não se podia ignorar o enfoque materialista nas explicações da realidade brasileira. Basta lembrar que *Evolução Política do Brasil* de Caio Prado Jr. é de 1933, obra onde, segundo Carlos Guilherme Mota em *Ideologia da Cultura Brasileira*, *"as classes emergem pela primeira vez nos horizontes de explicação da realidade social brasileira* — enquanto categoria *analítica."* (71, p. 28)

Se a identidade é um "efeito histórico", a superação das explicações biológicas obriga um texto que se proponha a instaurar analogias e a produzir uma impressão de realidade, a lançar mão de diferente modelo interpretativo. Sob o risco de transparecerem dissimetrias e fraturas no domínio das analogias e semelhanças. Para que se restaurem as identidades ameaçadas, seja no domínio literário, familiar ou nacional, é sempre preciso lançar mão de outros saberes mais em sintonia com a trama histórica. E, quando os novos saberes assumem a hegemonia dentro da rede de discursos e instituições que constituem a cultura brasileira, à ficção naturalista parece caber o papel de ceder espaço à transformação e se deixar invadir por esse jogo de poder entre diferentes modelos de interpretação do Brasil.

Como se percebia no conto de Machado de Assis, a identidade — se existe — está marcada por extrema efemeridade. Fruto de um acaso histórico, se apaga com a própria sucessão de acontecimentos. Brota e desaparece no solo da História. Talvez porque marcada pela própria historicidade, a identidade desapareça tão facilmente. Talvez porque obsessivamente voltada para o estabelecimento de semelhanças e a restauração de identidades, a ficção naturalista também se veja sucessivamente submetida a superações históricas. Por isso se torna tão enfadonha a leitura dos exemplos mais

típicos de qualquer dos naturalismos para quem se acha fora do mesmo horizonte discursivo.

Nos decênios de Trinta e Quarenta não se poderia encarar o naturalismo do fim de século com seu biologismo, sem a ironia de um período marcado culturalmente pelas explicações econômicas, pelas ciências sociais. Assim como hoje o economicismo dominante na estética de Trinta não pode ser visto sem certo ceticismo. Tampouco a credibilidade na "objetividade jornalística" marcante nos romances-reportagem está tão em alta assim.

A estética faz-se jornalística

Fundamentados numa relação especialmente estreita com o saber científico hegemônico na época de sua redação, os textos naturalistas acham-se submetidos à História como os enunciados científicos que por eles circulam. E precisam estar na ordem do dia, do contrário arriscam-se a perder a confiabilidade como retratos-diagnósticos do Brasil. E, rompida a credibilidade, ficariam rompidas igualmente as identidades estabelecidas nesses textos.

Por isso se lança mão, no fim de século, das ciências naturais; nos anos Trinta, do fator econômico; nos anos Setenta, das ciências da comunicação. Nos três naturalismos se repete a exigência de uma "observação cuidadosa dos fatos". Observação experimental e fisiológica, no romance naturalista do século XIX. Observação econômica, no naturalismo de Trinta. Perspectiva que chegou a ser exigida enfaticamente por Graciliano Ramos em "O fator econômico no romance brasileiro". Diz aí Graciliano: "Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro." (81, p. 258). Nas décadas de Trinta e Quarenta, portanto, a observação "é conveniente" desde que se atenha à estrutura econômica. Ou, do ponto de vista dos anos Setenta, desde que feita segundo uma obediência estrita aos preceitos da "objetividade jornalística".

Em depoimento de 1975, diz a esse respeito João Antônio: "O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora" (p. 47). Trata-se, na sua opinião, de "enxergar e transmitir um problema velho, visto com

olhos novos." Ótica nova que incluiria uma mistura de jornalismo e literatura. "Romance? Reportagem?", pergunta João Antônio. E responde ele mesmo: "jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. Ou do propósito completo, se quiserem". Definições que se vão sucedendo até a receita final: "Romance-reportagem-depoimento" (cf. "Corpo-a-Corpo com a Vida").

Romance-reportagem-depoimento para a década de Setenta, romance dominado pelo "fator econômico" em Trinta, romance experimental no século passado. Repete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência. Repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete. Mas submetido a alianças bastante diversas: com a ciência natural, com a economia, com o jornalismo. E a transformações também diversas na forma romanesca. Repete-se a estética naturalista, mas sob a forma do *caso clínico*, na virada de século; do *ciclo*, em Trinta; do *flagrante*, na década de Setenta.

2ª Parte:

TAL NATURALISMO, QUAIS ROMANCES?

Capítulo 4

LER PARA VER

Quantos gumes terá a repetição naturalista? Talvez dois, como uma faca qualquer. Talvez se possa falar de uma repetição circular e ideológica, e de outra, labiríntica e diferencial. Numa se busca o império do idêntico e da nacionalidade; noutra, espaço para a diferença e o corte. Um lado cego, um lado afiado. Naturalismo: fé cega, faca às vezes amolada?

Há um lado cego e incapaz de cortar, tanto na faca, quanto no naturalismo. Representa o impulso conservador da estética naturalista que a obriga, numa ansiosa busca de identidade e de uma nacionalidade sem fraturas, a se transformar constantemente para que seus sustentáculos ideológicos não caiam por terra. E a reconstituir tudo que seja ambíguo, fragmentário ou diferente. Como *camera oscura,* a ideologia naturalista desfaria e inverteria os cortes e divisões, guardando fé cega numa faca que se tornaria apenas de um lado. Apenas enquanto instrumento que se finge cortante, mas se preserva de operar o corte.

Na estética naturalista brasileira não dá para ignorar, entretanto, um lado afiado, lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos. Do lado do corte estariam *Luzia-Homem* e *D. Guidinha do Poço,* no século passado; a obra de Graciliano Ramos nos anos Trinta; ou um romance como *Quatro Olhos* de Renato Pompeu, na década de Setenta. Como faca afiada, rompem a circularidade dos "romances-exemplares" da ideologia naturalista. Como filhos que não são "tais e quais" os modelos familiares, marcam um duplo traço na circularidade naturalista. Isso, sem que abandonem, porém, a do-

minância estética do naturalismo, ou os modelos romanescos em voga. Não se definem, entretanto, como *cópia* mas como *diferença* em relação aos modelos romanescos aceitos. Não se ocultam também como linguagem, mas afirmam o seu caráter ficcional, desenhando rupturas numa ideologia estética que se deseja "transparente", retrato de uma nacionalidade indiscutível. Repetem uma estética naturalista, mas não o seu caráter ideológico. A repetição segue assim a trilha do labirinto e não a do círculo. Abandona-se o idêntico e privilegia-se a diferença. Faca amolada, a repetição de um modelo naturalista de romance pode servir de instrumento de corte, pode fraturar criticamente o modelo e a ideologia que o acompanha.

Quando lâmina, a repetição pode romper mais do que *modelos* de romance. A própria série de repetições do naturalismo no Brasil se, por um lado, é reveladora da capacidade de adaptação e transformação desta estética, por outro, é quem deixa claro seu traço ideológico. As diferenças entre os diversos modelos romanescos que se sucedem historicamente na série de naturalismos brasileiros rompem com a unidade estética que se poderia acreditar existente na *série*.

Diversificam-se os modelos justamente para que se possa manter intacta a ideologia naturalista. Para que, por exemplo, descartado o biologismo nos anos Trinta, se possa substituí-lo pelo privilégio do fator econômico. Para que, inviáveis os *ciclos romanescos*, se possa substituí-los nos anos Setenta por *flagrantes*, por textos mais curtos, de leitura próxima à jornalística, capazes de conquistar uma platéia literária mais ampla. No entanto, se a cada mudança há uma tentativa de salvaguardar ideologicamente o naturalismo, também se ajuda a matá-lo aos poucos. Se necessárias sobretudo para preservar identidade e uma nacionalidade coesa, tais transformações possibilitam igualmente que se perceba o esforço estético despendido nesse ocultamento dos fragmentos e cortes. Nessa tentativa de tirar da faca o afiado, de deixá-la unicamente com um gume cego, ideológico, conservador.

Naturalismo de dois gumes

Tanto há naturalismos capazes de romper com modelos estéticos e séries históricas, como outros de cunho conservador que

ajudam a preservar uma ideologia estética onde se mesclam as idéias de identidade, univocidade e nacionalidade. Seria possível pensar, portanto, em duas espécies de repetições naturalistas. As que operariam transformações cujo projeto básico estaria na restauração, na preservação. E outras, diferenciais, assimétricas, labirínticas, que, dialeticamente, ameaçariam a própria ideologia estética naturalista que lhes serve de base. As primeiras dariam um *salto em "trompe-l'oeil"*; as outras, um *salto dialético*, uma ruptura contra-ideológica.

Lembremos como caracteriza Walter Benjamin, nas suas "Teses sobre a Filosofia da História", ambos os *saltos*.[4] Diz ele, analisando a repetição operada na Revolução Francesa de traços da antiga Roma:

> "A Revolução Francesa se entendia como uma Roma recomeçada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje de outrora. É percorrendo os caminhos de antigamente que a moda fareja o aroma da atual. Ela é o salto do tigre no passado. Este salto só se pode efetuar numa arena onde comanda a classe dirigente. Efetuado em pleno ar, o mesmo salto é o salto dialético, a revolução como a concebeu Marx." (24, p. 285).

São dois os saltos destacados por Benjamin. Diferenciados, na sua descrição, fundamentalmente de acordo com os espaços onde se realizam. Entre uma arena comandada pela classe dominante e o risco do ar se configurariam, de um lado, um salto conservador em direção ao passado e ao idêntico; de outro, o salto dialético no vazio, na revolução, na diferença.

Quando se fala em salto conservador com relação ao naturalismo brasileiro se está chamando a atenção principalmente para o seu compromisso ideológico com a nacionalidade, com o recobrimento na "nação" das divisões e fraturas. Compromisso que se associa igualmente à obediência sem discussão a uma estética da objetividade, da analogia, da identidade, e a um recurso constante ao que estiver etiquetado como "científico" ou "nacional". Garante-se objetividade no campo da ficção com base no que se supõe ciência. Garante-se identidade àquele que lê com base num texto "objetivo", "nacional". Conjugam-se nacionalidade, ciência e literatura numa visão una, linear, que se apresenta ao leitor como ve-

4 Sobre esta imagem de Benjamin, consultar o ensaio de Sérgio Paulo Rouanet "As Passagens de Paris", publicado em 2 partes nos números 68 e 69 da revista *Tempo Brasileiro*.

rídica. Uma nacionalidade indivisa que se vê *inteira,* sem rachaduras, na ficção naturalista; uma ficção que se apóia nas últimas novidades científicas, complementam-se e asseguram aos leitores sua identidade, sua nacionalidade. Assim como um campo discursivo referenda o outro, uma identidade assegura a outra. Um tal, o tal que a ele se segue. A literatura referenda a identidade nacional, a obra a identidade autoral, o filho a identidade familiar. Garantem-se mutuamente sob ameaça de ruírem em cadeia. De um elo a outro, a mesma cadeia unívoca e especular; a mesma arena comandada por uma ideologia nacionalista e patriarcal e uma estética conservadora e naturalista.

Quando pensamos na transposição do "salto dialético efetuado em pleno ar", verificamos que há uma dupla possibilidade de ruptura sempre em jogo no projeto estético naturalista brasileiro. Tanto há os saltos que se realizam dentro de determinado modelo romanesco, como os que se operam, de um momento histórico a outro, no interior da própria série literária de naturalismos. Tais saltos realizam-se quando, sem se jogar fora de todo o projeto estético naturalista, começam a se estabelecer rupturas ideológicas ou literárias que intranqüilizam as identidades ao invés de garanti-las a que preço for.

A predominância de um gume conservador

Se, entretanto, é possível falar de uma ideologia estética naturalista, não é certamente graças aos textos que operam saltos fora da arena da classe ou da estética dominantes. O que *predomina* é o salto conservador. É a simples troca dos modelos de romance ou de um apoio científico por outros mais adequados ao momento histórico. Predomina um naturalismo de cunho conservador e preocupado sobretudo em preservar identidades estéticas e nacionais para o país.

Talvez mais do que qualquer outra vertente literária brasileira, o naturalismo torna patente o compromisso de nossa literatura com a identidade nacional. O que já foi destacado por Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira* não apenas com relação à produção literária brasileira, mas à latino-americana em geral:

"A literatura do Brasil, com a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no sen conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura. Nela os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura." (31, p. 18).

Num país como o Brasil "fazer literatura" implicaria necessariamente "fazer um pouco da nação". Literatura e nacionalidade mantêm ligações tão mais estreitas, quanto mais claramente se percebe o caráter periférico do país. Quanto mais difícil se percebe ser a definição de uma identidade nacional sem fraturas para o Brasil. Dificuldade caracterizada poeticamente por Mário de Andrade num poema como "Improviso do Mal da América", incluído em *Remate de Males* de 1928. Assim se define aquele que seria o "Mal da América":

"Grito imperioso de brancura em mim... [...]
Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!
De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal.
Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
Me sinto só branco, relumeando caridade e acolimento,
Purificado na revolta contra os brancos, as Pátrias, as guerras, as posses, as preguiças e ignorâncias!
Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!
Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!"

Crivada de raças, culturas e dominações, à América Latina caberia dificuldade de se *identificar* ou com a brancura européia, ou com as "coisas da terra". Nem se estaria isento de uma "revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses", nem tampouco se estaria livre do "grito imperioso de brancura". Nem se pode ignorar a diversidade de cores, culturas e interesses que tecem a "roupa arlequinal" do brasileiro; nem é tão fácil se sentir negro ou vermelho diante da dependência com relação à cultura branca. "Sem ar neste ar-livre da América", assim define Mário de Andrade os limites que a condição periférica impõe a América Latina em geral. Seu "mal" seria uma difícil identidade numa "alma crivada de raças", numa mistura de tango, brancura e piá.

Os truques naturalistas e o aplauso do público leitor

Proporcionalmente à dominância das fraturas, da diferença no plano social, se constrói uma literatura marcada por uma operação

ideológica característica: a produção de identidades. Uma literatura que funcione como uma espécie de sinal de igualdade ou proporção em matemática, que produza ficcionalmente a nacionalidade. Ou, como um mágico, uma literatura que faça surgir na cena brasileira, de dentro de um fundo falso naturalista, uma tão ansiosamente desejada identidade nacional. Como o mágico, cujos truques funcionam porque calcados em efeitos óticos que os espectadores não chegam a perceber, é também como um *trompe l'oeil* que parece funcionar o texto naturalista.

"Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um 'efeito' ótico, por um jogo mais profundo que é aquele da diferença e da repetição" (42, p. 1), observa Deleuze em *Différence et Répétition*. Também do naturalismo e das identidades que ajuda a restaurar se poderia dizer coisa semelhante. Sua eficácia frente ao leitor estaria ligada diretamente ao "efeito ótico" que se consegue produzir, à impressão de realidade que faz com que se leia um texto como se nada estivesse sendo narrado, como se os fatos se desenrolassem sem a intervenção de um narrador e não houvesse ficção alguma.

A impressão é que se tem diante dos olhos, de início, uma nacionalidade cheia de rupturas e, num passe de mágica literária, começam-se a enxergar identidades. Como os panos coloridos ou jornais rasgados que, desdobrados em mil pedaços frente à platéia circense, rapidamente se reconstituem depois de um simples toque do mágico. Trata-se de um truque mas, desde que bem feito e invisível aos nossos olhos, o que percebemos é apenas uma restauração. O que antes estava dividido torna-se uno, contínuo. Se bem feito, não há como discutir o truque. Como "indiscutível" parece tornar-se a identidade nacional depois de submetida ao truque naturalista.

São muitos os aplausos da platéia que costumam suceder a um número de mágica onde a "ilusão de ótica" e a agilidade do artista triunfam sobre a "realidade" dos lenços e jornais rasgados. Quando ao invés do corte se vêem identidades, segue-se o aplauso. Da mesma maneira que os textos capazes de produzir ficcionalmente identidades invisíveis a olho nu costumam receber uma boa acolhida popular.

Não é gratuito, por exemplo, que alguns dos escritores naturalistas estejam entre os poucos que puderam até hoje viver da atividade literária no Brasil. Eis o que comentava Álvaro Lins em

1941 a respeito de Aluísio Azevedo: "Escreveu todos os seus livros na mocidade, dos 20 aos 37 anos. Até esta idade foi exclusivamente um homem de letras, sem qualquer emprego ou ocupação diferente, circunstância que sempre fazia questão de alegar com um sentimento de orgulho. Parece-me realmente que representa, no nosso meio, o primeiro caso de um escritor vivendo do seu ofício". (57, p. 140) Maior ainda é o sucesso popular de um Jorge Amado. Assim como o interesse pelas analogias contidas nos romances-reportagem. Nestes, "fatos verídicos", como o assassinato da menina Aracelli, ou o caso de Ângela Diniz e Doca Street, lhes têm dado a garantia de um público certo.

Chega porém a espantar tal sucesso num país como o nosso com uma platéia literária tão reduzida. E não deixa de ser significativa a penetração popular justamente de textos pautados numa operação estética e ideológica a que se dá o nome de naturalismo e cujas funções básicas seriam o estabelecimento de uma unidade nacional e a garantia de um império de semelhanças e identidades.

Significativa, nesse sentido, é a definição de João Antônio, em "Corpo-a-Corpo com a Vida", de um projeto jornalístico de romance, no qual se defronta com questões estéticas mas, em nenhum momento, põe em dúvida a existência de uma unidade a que chama "povo" ou "terra" brasileiros. Diz ele em "Corpo-a-Corpo com a Vida": "Seria muito necessária a humildade e a dignidade de olhar à nossa volta e compreender, enxergar finalmente que somos já um povo. Encarar, respeitar, conhecer isso e erguer uma literatura à sombra disso, de, sobre e para esses fatos". João Antônio pode ficar na dúvida entre "Romance? Reportagem? Depoimento?", mas num ponto só existem certezas: "somos já um povo". Talvez por isso predominem, dentre os seus personagens, "malandros", "pingentes", "moleques", todos sem nome, simples *generalidades* convertidas em ficção. A nacionalidade passa a ser outra dessas generalidades produzidas literariamente. Daí, a tranqüilidade que tais romances proporcionam a seus leitores. A eles se garante a fixidez do "real", a inclusão numa identidade nacional posta fora de discussão. À literatura resta *olhar, enxergar, respeitar;* resta ficar "à sombra" de "fatos" inquestionáveis.

O texto naturalista clássico se encaminharia, portanto, para a produção de um efeito de tranqüilização dos leitores, para o estabelecimento de identidades e continuidades não tão claras do ponto de vista destes. Só se pode produzir a tranqüilidade no leitor com

o ocultamento do caráter ficcional da literatura. Da literatura exige-se fundamentalmente *objetividade*. A ela caberia "olhar", "enxergar" unidades. Tomá-las como ponto indiscutível e "retratá-las". E fazer com que o leitor receba uma idêntica impressão de realidade; uma tranqüilizadora sensação de que se inclui no círculo de uma identidade étnica, cultural e nacional fora de discussão.

Uma "recepção-quase-pragmática"

Do ponto de vista de sua recepção, o texto naturalista se torna tanto mais eficaz quanto maior for a ilusão extratextual despertada no leitor, quanto mais se tiver a impressão de se ultrapassar a linguagem na direção da materialidade dos "fatos", do "real"[5]. Como uma espécie de Quixote, o leitor de preferências naturalistas parece impossibilitado de distinguir a dimensão ficcional da literatura por não poder tomá-la ao pé da letra. Acredita no arremedo biológico dos romances do fim de século, na esperança revolucionária de um Jorge Amado, na veracidade jornalística dos romances-reportagem. Acredita neles não enquanto ficção, mas como referencialidade pura.

A recepção do texto naturalista obedeceria nesse sentido à caracterização feita por Karlheinz Stierle, em "O que significa a recepção dos textos ficcionais?", de um modo específico de leitura a que denomina *recepção quase-pragmática.* Stierle distingue as formas fundamentais de recepção do texto ficcional, levando em conta sobretudo uma distinção entre os textos que não se ocultam enquanto linguagem, e aqueles que se procuram dissolver enquanto narrativa romanesca, e afirmar-se como "fatos". De um lado, uma linguagem empregada fundamentalmente em *função auto-referencial,* uma ficção internamente trabalhada, sem com isso deixar de ter como horizonte possível o mundo, o contexto histórico em que é produzida. De outro, textos que, marcadamente *referenciais,* se deixariam "corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se referem". Este último é o caso do

---

5 Consultar, a respeito da idéia de mimesis que marca o pensamento estético ocidental, *Mimesis e Modernidade,* livro publicado pela Graal em 1980; e "As projeções do ideológico", *Cadernos da PUC,* nº 26, ambos de Luiz Costa Lima.

naturalismo e de sua ansiosa busca de fidelidade, verdade e apoio científico.

Ao invés de se encaminhar para uma percepção do que lê como ficção, o leitor se veria, na linguagem naturalista, empurrado em direção a "uma ilusão extratextual". Da ficção se passaria ao mundo de ilusão. Mundo-de-ilusão colorido de cientificidade e verossimilhança. Ou, nas palavras de Stierle: "A ilusão é, por assim dizer, a forma diluída da ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa de sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de ação extratextual do leitor real". (100, p. 148) Nem se está no "campo da ação", nem no da ficção. É nesse ambíguo ocultamento da qualidade ficcional, sem que haja a passagem para um contexto de ação como nos textos pragmáticos, que se situa o que Stierle denomina de "recepção quase-pragmática". Aí é que se situam os textos naturalistas. Nem percebidos como pragmáticos, nem como ficcionais, funcionam apenas como garantia e ilusão de um referente e uma identidade unívoca, que os ultrapassa. E que o naturalismo traria à cena da maneira mais minuciosa e fotográfica possível. Para que ao leitor pareça possível *enxergar* essa pseudo-identidade minuciosamente produzida por um movimento textual, eficiente e rápido como o gesto de um mágico.

A obsessão pela "visibilidade" do literário

Quer se trate de uma obra do fim de século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como "retratar", "ver", "olhar", "enxergar". Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de *identidade.*

Observe-se, por exemplo, como Araripe Jr. caracteriza a figura do escritor num artigo sobre *O Missionário* de Inglês de Souza: "Grande analogia existe entre a placa fotográfica e a sensibilidade humana. Exponha-se qualquer poeta ao sol abrasador daquelas regiões majestosas e tê-lo-ão transformado em um colorista de primeira ordem. Foi o que aconteceu com o escritor de que me ocupo." (8, p. 367) Um escritor torna-se assim "de primeira ordem", desde que, como "placa fotográfica", se deixe imprimir por

características regionais e nacionais marcantes. Desde que se torne ele também *negativo* de uma fotografia do país.

Analogia semelhante caracteriza a concepção naturalista de romance no fim de século. O que se expressa claramente num comentário como o de Maria do Carmo, personagem de *A Normalista,* ao definir para sua amiga Lídia *O Primo Basílio*: "Aquilo é que é um romance. A gente parece que está vendo as coisas, que está sentindo. . ." (29, p. 29) A valorização do romance de Eça de Queiroz está ligada diretamente à possibilidade que apresenta de nele serem "vistas" as coisas, às suas potencialidades de representação ótica. Escritor e obra assemelham-se enquanto análogos ao processo "fotográfico".

Idêntico privilégio do *visual* pode ser percebido noutros romances naturalistas, como os de Aluísio Azevedo, ou como na cena final do *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha. Eis o que se narra logo depois de Aleixo, o marujo, ser assassinado por Amaro, o Bom Crioulo:

> "Muitas vistas dirigiam-se para o sobradinho. Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul escuro da camisa e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados.
>
> A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de *ver,* uma irresistível atração, uma ânsia!
>
> Ninguém se importava com 'o outro', com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos queriam '*ver* o cadáver', analisar o ferimento, meter o nariz na chaga." (30 p. 186-7).

Não são apenas os escritores e os romances que se valorizam enquanto "placas fotográficas". Não só eles é que devem obedecer a uma *estética do visível.* Também os que assistem aos "fatos", os que lêem essas narrativas fotográficas, parecem estar dominados por um idêntico "desejo irresistível de *ver".* Toda a descrição de Adolfo Caminha do cortejo de marinheiros carregando Aleixo, e de Amaro levado preso, parece prender-se a essa "curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos", à vontade de "*ver* o cadáver, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga". Mais que descrevendo a curiosidade pública em ver de perto um assassinato, Caminha chama a atenção para o próprio leitor de um texto

naturalista. A expectativa é para um narrar que se reveste de uma aura de objetividade, e se apresenta como coisa que se passa diante dos olhos do leitor. A ele cabe *ver* o misto de romance e retrato escrito, por sua vez, por um misto de escritor e placa fotográfica.

A estética do visível

Ao literário e àquele que o escreve cumpre negar o trabalho com a e na linguagem para que o leitor, dominado por "um desejo irresistível de *ver*", pareça estar em contato direto com "o" real. É preciso que do escritor se faça película virgem em busca de impressões reais, assim como da opacidade da literatura simples transparência, para que o público possa *ver* o acontecido sem nenhuma barreira e sem as ambigüidades próprias ao ficcional. Textos e escritores "de primeira ordem" seriam aqueles que, por sua vez, centrassem sua concepção de literatura na "realidade", esquecendo-a enquanto ficção, enquanto produção. Uma obra fica valorizada desde que análoga ao real. Um escritor, desde que semelhante a uma câmera. Dessa maneira, livra-se o leitor de possíveis estranhezas, de quaisquer ambigüidades que venham a ameaçar sua própria concepção de realidade. Desde que o texto se apresente como análogo ao que se considera como sendo "o" real, ao que se tem por nacionalidade e cultura, seu efeito é tranqüilizador.

Como a certeza de um João Antônio de que "somos já um povo", também Sílvio Romero no retrospecto literário do ano de 1888, incluído na sua *História da Literatura Brasileira,* elogia o naturalismo porque, literariamente, trabalharia no sentido de mostrar unidades, continuidades. Numa combinação de literatura e objetividade científica, daria ao leitor a sensação de se encontrar diante de identidades, nacionalidades, sem rachaduras de qualquer espécie. Inclusive sem que, entre os seus olhos e essa suposta identidade, houvesse outra coisa além de uma transparência a que se dá o nome de literatura. Oculta-se dessa escrita transparente o seu caráter de *produção,* como numa mercadoria manufaturada se escondem também os traços do trabalho operário que a produziu.

À literatura, dentro de uma estética naturalista, se dá uma embalagem transparente através da qual se veja não um texto, mas um conceito indiscutível de realidade; não diferenças, mas conti-

CENTRO CULTURA Biblioteca

nuidades e analogias. Daí o elogio de Sílvio Romero ao panorama intelectual do fim de século:

"O maior feito espiritual do século atual foi mostrar a continuidade, a unidade de todos os fatos, de todos os fenômenos que são o objeto da ciência. Desapareceu assim a antiga insuperável barreira entre as ciências físicas e naturais e as denominadas ciências morais.
A intuição monística pôde acabar com essa dicotomia; mas acabou-a com a devida sensatez. Na literatura, que sempre se modifica quando a ciência se renova, apareceu logicamente a idéia do naturalismo, isto é, de um modo de compreender a sociedade semelhante àquele por que se compreendem os fenômenos naturais." (91, p. 1.638).

Nessa cadeia de analogias entre "a unidade de todos os fatos", "de todos os fenômenos", das "ciências físicas, naturais e as denominadas ciências morais", inclui-se também a literatura que, posta em sintonia com a ciência, produz, por sua vez, uma relação analógica entre os fenômenos sociais e naturais. O naturalismo passa a ser o mediador literário desse verdadeiro império das analogias e unidades. Mediador que permite à literatura ocupar espaço contíguo à ciência, contíguo ao real. A ela cabendo, fundamentalmente, a função de placa fotográfica a fixar, sem ambigüidades, impressões que pareçam "tais e quais" às concepções do leitor de *nação, cultura* e *verdade*.

Quanto mais "tal e qual" parecer um texto, maiores são os elogios que recebe se avaliado pelos padrões de uma estética naturalista. São estes padrões que norteiam comentários como o de Wilson Martins sobre José Lins do Rego em *O Modernismo*: "Seus romances são o retrato de uma sociedade ou de seres que se desintegram." (61, p. 273) Ou o de Adonias Filho sobre *O Quinze* de Rachel de Queiroz: "Articulam-se os quadros, o cenário atrás, torna-se visual a realidade literária, sólida e configurada, um mundo animado." (44, p. XVII) Também para os romances de Trinta a prescrição era uma estética da visibilidade e da analogia.

Wilson Martins elogia os romances de José Lins porque seriam um "retrato". Adonias Filho, por sua vez, valoriza o caráter "plástico" da narrativa de Rachel de Queiroz. Fala-se em "cenário", "quadros", mundo animado"; e o romance torna-se passível de elogios quanto mais próximo estiver do "visual" e não do "literário". O que explica, por exemplo, a necessidade de Jorge Amado, ao descrever as transformações por que passa Ilhéus durante a alta dos preços do cacau, de associar suas descrições a uma anti-

ga fotografia da cidade. É o documento fotográfico que justifica e dá validade ao literário.

Diz Jorge Amado em *São Jorge dos Ilhéus*: "Foram três anos durante os quais Ilhéus e a zona de cacau nadaram em ouro". (5, p. 186) E acrescenta à sua descrição literária o análogo visual dado por uma fotografia da época:

"Existe uma fotografia do porto de Ilhéus, ainda hoje publicada pelos jornais da capital quando noticiam um fato importante da "Rainha do Sul", fotografia obtida durante a alta. Foi tomada do cimo do morro da Conquista e pode-se [*sic*] ver oito navios de vários tipos e tamanhos abarrotando o porto pequeno, quase que uns em cima dos outros, três aviões pousados, lanchas, saveiros e veleiros. Vê-se também a multidão que formiga em caminho do cais, nas ruas próximas. Era talvez um dia excepcional, mas toda a alta foi excepcional, como uma longa e estranha festa." (5, p. 187-8)

Não há uma descrição de Ilhéus feita do ponto de vista privilegiado do narrador de ficção. O que se descreve é uma foto da cidade. Mais confiável do que o narrador, do que suas possíveis informações sobre o crescimento da cidade, é a "fotografia obtida durante a alta". E a descrição é "excepcional" porque reduplicadora da foto de um "dia excepcional", por sua vez, análogo a uma "alta excepcional". O adjetivo se mantém e sua repetição obedece a um referencial econômico. Porque num período de alta excepcional dos preços do cacau, o dia em Ilhéus também pode ser excepcional, tal como aparece na foto descrita — "numa longa e estranha festa".

O texto se apresenta como confiável porque fotográfico, e porque inteligível do ponto de vista da história econômica da região. *Vê-se* em *São Jorge dos Ilhéus* a cidade porque, entre a narrativa de Jorge Amado e seu "referente", estão uma concepção fotográfica da literatura e uma explicação econômica que serve de fundamento ao que se passara em Ilhéus na alta e ao que está descrito no romance. O adjetivo "excepcional" passa sucessivamente do preço do cacau para os acontecimentos da época da alta, para as fotos desse período, e para uma literatura concebida como registro "fiel" do que ocorre no plano econômico. Para uma literatura que se atribui valor desde que análoga ao fotográfico, análoga a uma interpretação econômica da realidade.

Nada parece mais próximo, nesse sentido, à estética naturalista dos anos 30 do que a quadrinha de um cego cantador em *O Quinze*:

"Ninguém sabe o que padece
Quem sua vista não tem!..."

Mesmo que, no seu caso, a esses versos se ligue um lamento não apenas por não poder enxergar, e sim por não ser capaz de ver a amada.

"Não poder nunca enxergar / Os olhos de quem quer bem", isso sim lhe parece terrível. Como terrível, para um texto que se pretende *retrato,* é não produzir impressões "visuais". É não chamar atenção para o "enxergar", para a "vista". O objeto cuja impossibilidade de visão lamenta o cego é a mulher amada. Como para um texto, cujo eixo é o fator econômico, seria lamentável a invisibilidade das relações entre o que se descreve e o que encontra explicações no domínio das ciências sociais. Seria lamentável não se assemelhar a uma foto do período retratado, como Jorge Amado; a "quadro", como elogia Adonias Filho na narrativa de *O Quinze;* ou a "retrato", como observa Wilson Martins sobre José Lins do Rego.

Dessa maneira, explica-se também o elogio feito pelo próprio José Lins ao "estilo" de *Casa Grande e Senzala* em artigo de 1936, incluído em *Gordos e Magros.* Observa José Lins sobre a popularidade de Gilberto Freire que ela se deveria, fundamentalmente, à clareza, à fidelidade, ao retrato, traços característicos de seu estilo. Daí, o seu sucesso popular e o seu vigor. Ou, nas palavras de José Lins em "O Homem e a Mulher":

"Uma coisa interessante é que, sendo Gilberto Freire tão rigorosamente científico nas suas interpretações, seja tão ligado ao público pela sua exposição clara, pelo vigor de seu estilo, que é um verdadeiro achado literário. Por isto os seus livros só faltam falar, como o povo diz dos retratos fiéis. *Casa Grande e Senzala,* um monumento, é um livro hoje vendido como qualquer romance dos mais vendidos no Brasil." (82, p. 292)

Pelo menos três dos traços mais marcantes do naturalismo literário "saltam aos olhos" de quem lê o comentário de José Lins sobre a obra de Gilberto Freire. Característicos de *Casa Grande e Senzala* seriam, como em qualquer romance naturalista, o *rigor científico,* a *fluência* de livros que "só faltam falar" e obscurecem assim o seu caráter literário em função de uma maior clareza, uma maior proximidade ao retrato, e garantem, enquanto *retrato fiel* e exposição clara, sua popularidade.

É também pela proximidade ao retrato que se define o naturalismo dos anos Setenta. Basta que se pense num depoimento de Murilo de Carvalho à revista *Versus,* em que expunha seu projeto literário: "Quero dar um retrato do trabalhador rural. E tá quase pronto isto. Um levantamento completo: dar um retrato da agricultura brasileira do outro lado, e é dentro destes parametrozinhos que eu circulo". (36, p. 42) Também são os parâmetros de uma estética da imagem visual, da analogia ao fotográfico, que definem, para ele, a ficção.

Se diferente dos "retratos" do século XIX, ou dos anos Trinta, é porque, nas palavras de João Antônio, essa literatura "parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na [*sic*] necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica nova postura diante dos acontecimentos". Pode-se tratar de uma "nova ótica", mas ainda é o traço *visual* a marca do naturalismo.

O microscópio, o telescópio, o raio X

Talvez haja uma mudança no instrumento utilizado para "retratar". Não se trata da percepção de "minúcias", "impressões" a rigor invisíveis a olho nu, como no naturalismo do século XIX, que se munia de microscópios para observar organismos individuais e nacionais e formular seus diagnósticos. Tampouco se possui um espectro temporal tão grande, campo tão extenso a observar como se fazia nos romances de Trinta. José Lins e Jorge Amado, nos seus respectivos ciclos da cana e do cacau, traçavam ficcionalmente o perfil da grande propriedade rural nordestina, no seu apogeu, em crise, em decadência. Não precisavam bem de um *microscópio,* mas de instrumento de alcance bem mais amplo. Capaz de voltar-se para uma longa distância temporal e retratar, via memória, o passado glorioso do engenho, como no caso de José Lins. Capaz, por outro lado, de avançar no tempo e perceber, ao longe, no futuro, mediante perspectiva histórica dialética, uma esperança revolucionária. Como faz Jorge Amado em *Cacau, Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus.* Nos anos Trinta, nos ciclos, para captar um espectro temporal tão amplo, talvez o ideal fosse um *telescópio,* um instrumento ótico capaz de perceber o que está longe, de focalizar as distâncias.

Nos anos Setenta, o que se deseja é o "instantâneo". Alguma coisa que retrate um presente quase invisível em meio à difícil circulação de notícias da década passada e a uma autoritária retenção oficial de informações. Mais do que retratos, exigem-se, portanto, "radiografias do país". Como anuncia de maneira sensacionalista a contracapa de *O Crime antes da Festa* de Aguinaldo Silva, publicado pela Editora Lidador em 1977: "Este livro é o relato radiográfico da tragédia de Búzios, muito mais abrangente que o noticiário sobre o crime".

A valorização do texto de Aguinaldo Silva se faz em sintonia à possibilidade de ser radiográfico dos relatos jornalísticos. Sua propaganda se faz mediante um incentivo a que o leitor *veja* mais. O romance se torna mercadoria necessária desde que retrato mais perfeito do que a notícia de jornal. Perfeição conseguida por um "relato radiográfico". Mais do que a foto, a *radiografia* revela o que não se vê, o que está "dentro", o "outro lado", como dizia Murilo de Carvalho no seu depoimento a *Versus*.

O que se privilegia esteticamente nos três naturalismos é a *visão*, é o *efeito ótico* a ser obtido mediante diferentes técnicas romanescas e pontos de vista narrativos diversos. Efeito capaz, por sua vez, de produzir imediato pacto com o leitor. Efeito simultaneamente "histórico" e "ótico", de tranqüilização e identidade. Daí, o convite contido na contracapa de *O Crime antes da Festa*: "Ler este livro é *ver* todos os meandros, que o apressamento do consumo da notícia não mostrou". *Ler*, na estética naturalista, é, em suma, *ver*. Seja através de um microscópio, um telescópio ou uma câmera, trata-se de *ver* identidades e uma nacionalidade una, onde existem divisões, fraturas e fragmentos.

A valorização estética de um texto segundo uma perspectiva naturalista se faz, portanto, de acordo com sua maior ou menor semelhança a um instrumento ótico de precisão. O texto se define pela relação a uma exterioridade, a um referente determinado. Quanto maior a precisão, quanto mais visível estiver aquilo que se toma por "real", quanto mais o texto se coloca como realidade e não como ficção, quanto maior for sua tentativa de se definir como objetividade pura e não como narração, tanto maior é sua credibilidade do ponto de vista do naturalismo. Definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, a ficção naturalista

não dá lugar à interpretação múltipla, não se abre ao deciframento do leitor. Uma ficção que se diz repetição, instrumento ótico de precisão indiscutível, dá ao leitor apenas a possibilidade de *ver através* dela. De ver os recortes da realidade e as significações que lhe são dadas neste misto de ficção e instrumento ótico que é o naturalismo. O texto se afirma como realidade e sua leitura como assimilação "correta" desse real. Uma obra naturalista, como qualquer microscópio ou câmera, se afirmaria como mediadora de uma verdade extratextual. Dela se nega a natureza ficcional enquanto se enfatiza sua derivação de um *original* que ela se esforçaria por reconstituir como um simulacro fiel.

Discurso mimético, leitor mimético

Discurso mimético, ao naturalismo deveria corresponder um leitor igualmente mimético. Se o texto confirma um suposto real, ao leitor caberia reafirmar as significações e a representação do mundo que o texto lhe apresenta como verdades. *Tanto do texto se dissimula o seu funcionamento e se nega sistematicamente o estatuto de ficção, quanto do leitor se retira a condição de intérprete.* Ambos, texto e leitor, dentro da programática naturalista, parecem se definir como transparências, como satélites ou espelhos de uma significação que se encontra fora deles, numa exterioridade, num referente que lhes serve de modelo. Nada define melhor o papel do leitor de um texto naturalista do que a ênfase em apenas um órgão: o olho. Em apenas uma função: olhar.

Enquanto ao leitor cabe olhar, à literatura naturalista cumpre estar dotada de um dispositivo ótico preciso. É através dela que o leitor forma sua imagem de uma identidade nacional sem divisões ou ambigüidades. Quer se trate de um microscópio, uma câmera ou um telescópio, o naturalismo não pode estar associado a um instrumento ótico qualquer. É preciso que o leitor se julgue diante da última maravilha científica em termos de alcance visual. É preciso confiar na precisão do texto, do contrário as identidades por ele construídas não serão dignas de confiança.

Ficção e ciência

É interessante observar, por exemplo, como no naturalismo do fim do século passado Araripe Jr. já se dava conta dessa necessi-

dade de um texto pautado numa *estética do visível* tomar como ponto de referência os instrumentos científicos mais atuais. Eis como sugere, em "A Arte como Função", artigo de 1887, devam ser as relações entre arte e precisão científica: "Um artista naturalista não é mais do que um artista educado em um meio científico, em que preponderam os estudos de observação e que, por conseguinte, aparelhado pelo experimentalismo, para atingir seus fins, é forçosamente obrigado a ascender além da linha de flutuação do seu público, a preparar e montar *máquinas* de muito maior complexidade do que as anteriores". (10, p. 512)

No comentário de Araripe Jr. dá para perceber uma analogia que se tornou freqüente nos textos de autores e intérpretes do naturalismo: a associação metafórica entre uma obra literária e uma máquina. Sobretudo num período como a virada de século no Brasil, em que a voz mais progressista parecia ser a dos que lutavam pela industrialização e modernização do país. Pela adoção de métodos "científicos" não apenas de estudo, mas também de organização do trabalho. A grande vedete na virada de século brasileira é a implantação de uma *racionalidade científica* que vai dos discursos de um Joaquim Murtinho aos romances de Aluísio Azevedo e às críticas de Araripe Jr. ou Sílvio Romero. Não é de estranhar, também, que ao escritor se associem virtudes próprias àquele capaz de empreender uma cientifização na linguagem literária, política e econômica do país: o cientista. Por isso, no texto de Araripe, se chama a atenção para o preparo científico do "artista naturalista". Dele se diz ter sido "educado em meio científico" e, "aparelhado pelo experimentalismo", estar capacitado a montar *máquinas* de grande complexidade.

Em se tratando de uma estética em busca de efeitos de identidade, de univocidade, não há mesmo muito lugar no ideário naturalista para a afirmação do caráter ficcional da literatura. É mais condizente com ele associar o escritor ao cientista e buscar apoio na linguagem precisa da ciência, ao invés de abrir espaço para os impasses e ambigüidades próprios ao ficcional. Deixar que se afirme o seu caráter de ficção colocaria em perigo todo o projeto ideológico naturalista de constituição de uma identidade nacional sem divisões. Impossível sustentar "verdades indiscutíveis" quando se realça o caráter ficcional de um texto. Explica-se, assim, o esforço naturalista em apagar as marcas romanescas e apresentar os textos como instrumentos óticos de precisão, como transparências

por meio das quais se vislumbraria uma realidade una e coerente. Se discutível a precisão textual, tornar-se-iam igualmente passíveis de discussão as realidades e identidades por ele construídas. Por isso é preciso chamar a essa construção de máquina. E exigir do artista a precisão "competente" do discurso científico.

É curioso que justamente Zola tenha percebido tão bem a impossibilidade de a ficção possuir um discurso análogo ao de uma ciência cheia de axiomas e certezas. Basta observarmos pequeno trecho citado por Sílvio Romero em *O Naturalismo em Literatura.* Eis a reflexão de Zola: "É uma coisa terrível a verdade em literatura. Os escritores não possuem as certezas dos matemáticos. Quando se diz: *dois e dois são quatro,* fica-se convencido e vai-se dormir tranqüilo. Nas letras a dúvida permanece eterna". (90, p. 31)

Quando se trata de sanar dúvidas e converter divisões em unidades e certezas, fica mais fácil um discurso próximo à racionalidade científica, às proporções e igualdades matemáticas. Às leis das ciências naturais, no século passado; das ciências sociais, nos anos Trinta; das ciências da comunicação, na década de Setenta. Fica mais fácil uma correspondência constante entre literatura e ciência. Uma *estética da analogia* mediante a qual se dê ao leitor certeza de possuir identidade cultural e nacional; mediante a qual se produza a imagem de uma realidade sem dúvidas e divisões. E se possa, sem estranhezas e inquietações, repetir, quando for necessário, que pai e filho, escritor e obra, literatura e nação, centro e periferia, colônia e metrópole são *tais e quais,* assim como dois e dois são quatro.

Esta certeza a ficção nunca poderia conter. Como disse Zola: "Nas letras a dúvida permanece eterna". Ou, como observa Roland Barthes em *La Chambre Claire* sobre a impossibilidade da literatura de ratificar aquilo que nela se acha representado: "É o mal (mas também talvez a voluptuosidade) da linguagem, de não poder autentificar-se a si mesma. O núcleo da linguagem é talvez esta impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem não ficcional, é preciso um enorme dispositivo de medidas (. . .)" (21, p. 134)

Medidas estas que, no caso do naturalismo, concentram-se na metamorfose da linguagem em lente. Procuram-se apagar do texto as letras, torná-las transparentes como as lentes de um instrumento ótico. Transparência a que costuma corresponder a ênfase numa maior visibilidade do referente. Transforma-se a letra em imagem,

a ficção em transparência, a ambigüidade do literário em objetividade científica.

Uma lógica da analogia

A eficiência de um texto naturalista poderia ser medida, portanto, pela maior habilidade em esconder o seu caráter literário e adquirir, aos olhos do leitor, a materialidade do visível, do "real". Em passar de ficção a registro, informação, certeza. De representação a reduplicação fotográfica da realidade. De texto a imagem documental. Passagem viabilizada fundamentalmente pela adoção de uma *estética do visível,* de uma *lógica da analogia,* da correspondência à racionalidade científica e a uma concepção unívoca e "defensiva" da nacionalidade.

Sob o império da racionalidade e da competência de uma ciência burguesa, sob o império da repetição circular e da identidade, não há lugar para a divisão, para o fragmento, para a ficção. Não há espaço para a dúvida e a linguagem. Dorme-se tranqüilo e repete-se indefinidamente que dois e dois são quatro.

Analisemos dois textos poéticos da literatura brasileira contemporânea cujo eixo está exatamente nesse misto de igualdade matemática e frase proverbial. São eles "Dois e Dois: Quatro", poema de Ferreira Gullar, incluído em *Dentro da Noite Veloz,* e "Como 2 e 2", de Caetano Veloso. Uma leitura comparativa de ambos os textos permite que se perceba como se constrói em obediência a proporções e simetrias um poema como o de Ferreira Gullar, onde não faltam traços naturalistas. E como, ao contrário, o de Caetano parece se agrupar aos autores e obras que, dentro da literatura brasileira, não chegam a constituir sistema. A quebra com a rigidez da proporção, a escrita fragmentária de Caetano afastam-no tanto da certeza proverbial ou científica quanto de um projeto artístico naturalista. O que já se pode perceber apenas pelos títulos dos dois textos. No de Ferreira Gullar já está patente o caráter afirmativo do poema. O título reduplica a igualdade, a simetria, a semelhança: "Dois e Dois: Quatro". No de Caetano esboça-se uma possível certeza no título "Como 2 e 2", para rompê-la logo em seguida: "tudo certo como dois e dois são cinco".



Observemos, então, os textos de Gullar e Caetano:

Dois e dois: quatro

Como dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena
embora o pão seja caro
e a liberdade pequena

Como teus olhos são claros
e a tua pele, morena
como é azul o oceano
e a lagoa, serena

como um tempo de alegria
por trás do terror me acena
e a noite carrega o dia
no seu colo de açucena

— sei que dois e dois são quatro
sei que a vida vale a pena
mesmo que o pão seja caro
e a liberdade, pequena.

O poema de Ferreira Gullar procura nitidamente definir uma realidade pouco agradável, cujas características são um "pão caro" e uma "liberdade pequena", onde o "terror acena". Situação sintetizada metaforicamente na palavra "noite". Carestia, pouca liberdade e terror se fazem acompanhar, no entanto, da certeza dialética num futuro melhor. Daí, as afirmativas do tipo "um tempo de alegria por trás do terror me acena", "sei que a vida vale a pena", ou "a noite carrega o dia no seu colo de açucena". Afirmativas cuja segurança está na analogia à igualdade matemática e a uma visão de mundo onde não há lugar para dúvidas. Fala-se em noite e terror, mas o poema não ameaça em momento algum a estabilidade desse real que se colore de negro.

Ao contrário, cada vez que surge no poema a palavra "como" para justificar a certeza na utopia de um futuro melhor, a ela se seguem lugares-comuns indiscutíveis. Desde dizer que o oceano é azul e a lagoa, serena, à indefectível repetição de que dois e dois são quatro. Repetem-se para os fatores da soma, assim como para o oceano e a lagoa, resultados e qualificativos óbvios. Sem estremecer, nem de leve, a estabilidade de uma realidade desagradável

ou os recursos de uma linguagem poética convertida em lugar-comum.

Tanto do ponto de vista da linguagem poética, quanto em termos de percepção do mundo, nada é colocado em xeque. Nem a "noite" ou o "terror" porque a eles se seguirão dialeticamente, segundo o poema, o "dia" e a "alegria". Tanto a construção poemática quanto a visão de mundo construídas em analogia à segurança da ciência e do naturalismo não permitem o ingresso de dúvidas, ambigüidades ou reticências. Não há lugar para o inconcluso, o incerto, habilmente preenchidos com lugares-comuns e afirmativas científicas ou proverbiais que tranqüilizam. A confiança no resultado da soma, assim como num possível futuro melhor, aproxima o texto de Ferreira Gullar do irrestrito crédito que possuem nos diferentes naturalismos brasileiros sejam as leis da fisiologia, as conclusões das ciências sociais, ou das ciências da comunicação. Há uma idêntica confiança estético-ideológica na analogia entre linguagem literária e científica, e na estabilidade de um mundo e um futuro vistos, de modo determinista, sem rachaduras ou incertezas.

Dois e dois: cinco

Bem outra é a maneira com que se encaram certezas e igualdades matemáticas no texto de Caetano. Aí se está mais perto da escrita fragmentária de um Oswald de Andrade do que das identidades habilmente construídas pelo naturalismo de um Jorge Amado, por exemplo. Não é à toa que noutra música, "Vida Real", Caetano chega a afirmar meio provocativamente: "Ou feia ou bonita ninguém acredita na vida real". Não toma como indiscutíveis o "azul" do oceano ou a "serenidade" da lagoa. Tampouco resguarda a certeza matemática de que quatro é o resultado para a soma de dois e dois.

Observando-se a letra, há, como no poema de Gullar, o desejo de falar que "tudo vai mal". Só que Caetano o faz quebrando com uma representação do mundo em que a linguagem poética correspondesse simetricamente a uma realidade onde o oceano é azul e se sabe que o futuro será melhor. No texto de Caetano, lógica e realidade aparecem fraturadas. Como a própria sentença matemática que, de axiomática, converte-se em dúvida. Vejamos a letra de "Como 2 e 2":

quando você me ouvir cantar
venha não creia eu não corro perigo
digo não digo não ligo
deixo no ar
eu sigo apenas porque eu gosto de cantar
tudo vai mal
tudo
tudo é igual quando eu canto e sou mudo
mas eu não minto não minto
estou longe e perto
sinto alegrias tristezas e brinco
meu amor
tudo em volta está deserto tudo certo
tudo certo como dois e dois são cinco
quando você me ouvir chorar
tente não cante não conte comigo
falo não calo não falo
deixo sangrar
algumas lágrimas bastam pra consolar
tudo vai mal
tudo
tudo mudou não me iludo e contudo
é a mesma porta sem trinco
o mesmo teto
e a mesma lua a furar nosso zinco
meu amor
tudo em volta está deserto tudo certo
tudo certo como dois e dois são cinco

Se a partir do poema de Ferreira Gullar era possível ingressar no tranqüilo império das identidades e simetrias, o mesmo já não se pode dizer do texto de Caetano. O próprio título, que levaria a crer num conclusivo "quatro" como resposta, muda as regras do jogo matemático e acaba por afirmar um resultado inusitado: "cinco". Quebra-se assim a possibilidade de simetrias e analogias perfeitas. Tanto no que se refere às relações do texto com um "tudo em volta", como na própria lógica de que se serve Caetano na letra. Não é a analogia que lhe serve de eixo. Não são as correspondências, os "como", semelhantes ao poema de Gullar. É a contradição, a mistura de "longe e perto", "digo não digo", "canto e sou mudo", "alegrias tristezas", "não calo não falo". É o paradoxo de desmentir um axioma científico, de fragmentar certezas e mostrar o "tudo em volta" como cheio de antíteses, indefinições e cortes. Contraditório com o "cinco" resultante de uma soma cujos termos são dois e dois.

Quando Caetano troca o resultado habitual da soma chama a atenção para a possibilidade de o que se tem por certo, científica

ou poeticamente, se deixar invadir pela estranheza. Dizer que "dois e dois são quatro" costuma ser tão corriqueiro que serve de comprovação para qualquer outra afirmativa. Como a de Gullar de que "a vida vale a pena". Trocar o resultado da soma é, de certa forma, pelo estranhamento, mostrá-la como coisa discutível, como lugar-comum. É destruir o caráter de alicerce da igualdade matemática. Ela se transforma em lugar de dúvida e não de univocidade e segurança. É como se Caetano se utilizasse da analogia ("como 2 e 2"), do "tudo certo", mas para desmenti-los ("cinco"). Como faz Graciliano Ramos com o projeto de "divisão do trabalho" em *São Bernardo*. A simples enunciação do projeto pelo narrador Paulo Honório se faz acompanhar de seu desmoronamento. Como em *Luzia-Homem* a comparação à teatralidade de um quadro retira do romance a possível ilusão de veracidade tão cara ao naturalismo. Como em Quatro Olhos o simples fato de se saber que o personagem escreve um livro e vê o mundo através de um olhar em duplicata afasta o romance de Renato Pompeu das narrativas jornalísticas suas contemporâneas. Nesses casos parece que ao leitor se traz a inquietante estranheza de metamorfosear números em letras e estigmatizá-los com a condenação de Zola: "a dúvida permanece eterna".

O naturalismo tem seus "mocinhos"

Não se trata aqui, no entanto, de repartir a literatura brasileira em grupos antagônicos. Em naturalistas ou não. Em bandidos e mocinhos. Tomar Caetano como exemplo e descartar textos que "acreditem na vida real". Não teria muito sentido, mesmo porque "Como 2 e 2" talvez tenha um rendimento poético tão bom justamente por encenar as contradições da "vida real". Por não tentar fazer do fragmentário um todo coerente e uniforme. O interesse está em verificar, a partir da constatação da repetição naturalista na estética brasileira, que caminhos e transformações estéticas e ideológicas segue esse naturalismo. Em perceber quando é nitidamente ideológico, quando realiza apenas "saltos conservadores". E, ao contrário, quando opera cortes, quando se estabelecem, no sistema literário brasileiro, lutas e "saltos dialéticos".

Trata-se de buscar o estrato transformador e contra-ideológico junto de obras que fragmentam os *modelos* de romance do momento em que foram produzidas, ou rompem a *série diacrônica* em que se reduplicam os naturalismos. Por isso, na repetição naturalista, se irá buscar não só o que é idêntico e permite a definição do naturalismo como o projeto estético que, por excelência, constituiu sistema na literatura brasileira. Vai-se procurar igualmente o que, nessa repetição, rompe a circularidade naturalista e instaura a diferença, a assimetria, a dúvida. Pelas trilhas de uma repetição circular se irá à procura do labirinto, da diferença.

A estética naturalista: uma invenção de Morel?

Talvez se pudesse aproximar essa busca da experiência vivida pelo narrador de *La Invención de Morel*, romance de Adolfo Bioy Casares. Como qualquer leitor ou intérprete de um texto naturalista, o narrador está diante de *imagens* reduplicadoras tão "fiéis" que dão a impressão de verdadeiras. Fugitivo e habitante solitário de uma ilha, o personagem começa repentinamente a perceber a presença de um novo grupo de habitantes cujos movimentos, diálogos e gestos se repetem com surpreendente regularidade. Apaixonado por Faustine, uma das novas moradoras, o narrador tenta de todas as formas chamar sua atenção. Tudo é inútil, porém. E acaba descobrindo que todos os novos habitantes, seus gestos mais ínfimos e conversas, não passam de imagens filmadas por uma estranha máquina.

A máquina, invenção de um desses personagens-fantasmas, estava dotada do poder tanto de fixar eternamente os objetos gravados, quanto de matá-los ao convertê-los em imagem. Ou, nas palavras de Morel, o inventor: "Aqui estaremos eternamente — embora amanhã vamos embora — repetindo consecutivamente os momentos da semana e sem poder jamais sair da consciência que tivemos de cada um deles, porque assim nos registraram os aparelhos" (37, p. 91-2). Dos personagens filmados é retirada a possibilidade de transformação, como também a memória. A repetição, assegurada por uma aparelhagem ligada ao regime das marés na ilha, os tornava ilusoriamente vivos. Daí, ter o narrador se apaixonado por uma das imagens. No entanto, transformada Faustine em imagem, não lhe cabe nenhum outro papel, além da condenação a gestos e falas para sempre idênticos. Impossível, portanto, a correspondência à paixão do narrador.

A transformação de qualquer objeto em imagem nunca é inconseqüente. Seja através da aparelhagem ótica naturalista ou da máquina inventada por Morel, a conseqüência parece ser a ilusão de que se terá para sempre o objeto gravado. Em ambos os casos é dominante a crença na *imagem* como meio de conhecimento e perpetuação fiel de um real qualquer. Veja-se, por exemplo, como se refere Morel às suas fotografias: "É claro que não se trata de uma fotografia como as outras; é a minha última invenção. Viveremos para sempre nessas fotografias. Imaginem um cenário em que se representasse completamente a nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. Todos os nossos atos ficaram regitrados" (37, p. 78-9):

Morel ressalta da sua própria invenção o poder de reduplicar os mais diversos objetos, personagens e movimentos. De fixá-los, torná-los inalteráveis porque retirados da ação do tempo. Ao fazer da semana vivida na ilha um conjunto de imagens filmadas, Morel a imortaliza. Por outro lado, extrai dos acontecimentos a possibilidade de continuarem acontecendo, tira-lhes a mobilidade e a historicidade.

Essa apropriação do mundo como imagem, que ao mesmo tempo registra e mata, poderia ser aproximada do modo como Susan Sontag se refere à fotografia em seu livro *On Photography*. Uma câmara repetiria, na sua opinião, um revólver. Em ambos os casos, bastaria apontar, focalizar, disparar. Segundo Susan Sontag existiria algo de destruidor no ato de bater uma fotografia, como no de disparar uma arma: "Fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente" (99, p. 14)

Como na máquina inventada por Morel, a transformação de objetos em imagens cristaliza-os, retira-lhes o caráter de acontecimentos. E implica, de certa forma, como observa Susan Sontag, "um conhecimento e uma aceitação do mundo tal como a câmara o registra" (99, p. 22). A imagem apenas comprova e repete um real. A ela não parece caber o poder do não, de desmontar aquilo que reduplica, de transformar os objetos de que se apropria. Por isso aos fantasmas de Morel cabe uma repetição inexorável. Por isso a obsessão naturalista pelo retrato fiel. *Ao invés de negar a realidade histórica representada ficcionalmente, o naturalismo acaba por fixar o mundo enquanto imagem. Não funciona como um convite iconoclasta à mudança histórica.*

Bem longe da iconoclastia, os naturalismos clássicos preservam e buscam imagens minuciosas e confiáveis. Constroem imagens, reduplicam o mundo, comprovam realidades e identidades; não as destroem. Ao converter letras em imagens, quem morre é a ficção, não a imagem ou o referente que representa. Semelhante ao que faz Morel com os seus convidados na ilha, também a ideologia naturalista faz da literatura um fantasma. Tira dela a ficcionalidade, a ambigüidade, a possibilidade de rupturas e cortes, e obriga-a a repetir como um documento, com a materialidade da imagem, identidades culturais e nacionais nas quais se leva o leitor a ver para crer. Como se crê e se confia cegamente em imagens vistas seja através de um microscópio, um telescópio ou uma câmara. Como o narrador de *La Invención de Morel* acreditou na existência de novos moradores na ilha e chegou a se apaixonar por Faustine.

Intrusos!

Nem a repetição, nem o naturalismo, entretanto, pertencem necessariamente ao império da identidade e da circularidade. Como ocorre com as imagens gravadas pelos aparelhos de Morel onde penetra um intruso, também é possível que *donzelas-guerreiras* venham a romper com o mundo de *histéricas* e doutores, dominante no naturalismo do fim de século. É possível que o lado só lâmina, a linguagem seca de Graciliano Ramos, quebrem a nostalgia do ciclo romanesco de José Lins do Rego e as certezas de uma dialética "simplória" e uma linguagem "abundante" como é o caso de Jorge Amado. Ou que os *quatro olhos* do personagem do romance de Renato Pompeu abram espaço para a ironia e a incerteza no horizonte fotográfico das novelas-reportagem.

É possível que, a repetições circulares e simétricas, se interponham textos que, com semelhante projeto naturalista, dêem margem ao labiríntico, à assimetria e ao corte. Da mesma maneira que na novela de Bioy Casares é sempre possível o aparecimento de algo que quebre a inexorabilidade das repetições circulares. O mesmo narrador que funciona como espectador privilegiado do simulacro de situações criado pela filmagem de Morel é quem funciona como invasor e desestrutura a estabilidade das imagens. É ele o

espectador que se percebe apaixonado por um fantasma e vivendo junto a um mundo de imagens a rigor imutáveis. É o espectador, no entanto, quem acrescenta o novo e o imprevisto a essas imagens já mortas. Ele observa o funcionamento dos aparelhos, decora todas as cenas que se repetem e resolve acrescentar-se, como personagem, a elas. Ao que parecia imutável acrescenta um elemento novo. À circularidade da repetição gravada por Morel acrescenta novas falas e gestos. Modifica apenas com a sua entrada em cena o significado original das situações registradas anteriormente.

Quem porventura assistisse ao mesmo simulacro já não poderia vê-lo como quando Morel o gravara. Ou, como confessa o narrador-intruso: "um espectador desprevenido pode imaginar que não sou um intruso" (37, p. 120). O simulacro de Morel é substituído pela gravação em que se inclui como personagem. "Substituí os discos; as máquinas projetarão, eternamente, a nova semana", explica o narrador a seus eventuais leitores e parece romper a lógica da repetição anterior com suas novas projeções. Com sua imagem contemplando eternamente Faustine. Com sua morte como pessoa e metamorfose em espectro.

O acréscimo de uma imagem imprevista no simulacro de Morel rompe a simetria da repetição a que assistira o narrador. Assim como as últimas palavras do romance parecem abrir espaço à intervenção de um outro espectador capaz de instaurar rupturas e mudanças nesse segundo ciclo de repetições.

O leitor: ponto de fuga das repetições

Eis como o narrador, já moribundo e quase transformado em imagem, se dirige a um possível espectador de seus atos, interessado em traçar algumas rupturas como ele o fez: "À pessoa que, baseando-se nestas informações, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica: Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me penetrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso" (37, p. 124). Assim como penetrou no horizonte das fotografias de Morel, dirige-se a um leitor possivelmente capaz de intervir mais uma vez no simulacro e dotar as imagens de consciência. Retirá-las da materialidade adormecida do visível e, sob a ação crítica do espectador, revivê-las, afiá-las.

Fazer do círculo e da morte espaços labirínticos marcados pela ambigüidade e pelo imprevisto.

Não é gratuito que a "semana encantada" de Morel tenha sua repetição rompida pelo narrador-espectador. *Somente quem se deixa seduzir e percebe a lógica das repetições é capaz de trocar o seu rumo.* De, nos caminhos que se percorre no labirinto, procurar outras saídas. E acrescentar significações ao simulacro que, como o Minotauro, se lhe erguer à frente. *É o espectador o ponto de fuga no horizonte das repetições.* Capaz de fixá-las eternamente ou de, com alguns traços, como Hanno Buddenbrook, fazer do círculo um labirinto; da continuidade e do idêntico, fratura e transformação.

Talvez apenas aquele que percebe estar diante de um simulacro possa funcionar como intruso. Quem acredita na veracidade da imagem não será capaz de transformá-la. Do mesmo modo que quem acredita no *trompe l'oeil* naturalista não está capaz de perceber criticamente o conceito de nação e as identidades por ele habilmente construídos como simulacros. É preciso não ter fé cega nas "verdades" do naturalismo para percebê-lo como ideologia estética. Como uma ideologia especialmente valorizada pela cultura brasileira e paradigma crítico e estético de alguns dos textos e autores de maior sucesso em nossa história literária, onde surge e ressurge como os espectros de Morel.

Capítulo 5

O CASO, O CICLO, A INFORMAÇÃO

As Filhas do Pai: da Histérica à Donzela-Guerreira

Do mesmo modo que a ilha de Morel, de acordo com um movimento favorável das marés, se vê subitamente povoada por seus fantasmas, também o Brasil das últimas décadas do século XIX vê caminhar a passos largos o espectro brasileiro do naturalismo francês. Como se submetido às máquinas de Morel, o naturalismo europeu não vagueia pelo país sem antes passar por transformações semelhantes às que sofrem os personagens de *La Invención de Morel.*

Sob o olhar da intelectualidade brasileira, nem todos os traços do naturalismo europeu receberam ênfase idêntica no seu espectro tropical. Para que este caminhasse com sucesso foi necessária, de cara, uma escolha: entre o Zola de *Thérèse Raquin* e de *La Bête Humaine* ou *Germinal*; entre os *estudos de temperamento,* cujas ações se desenrolam via de regra em *interiores* familiares, e estudos de cunho menos individualista, cujo cenário costumavam ser as habitações coletivas, os trens, a cidade de maneira geral.

A preferência pelos "estudos de temperamento"

Não é difícil perceber que o naturalismo brasileiro do século passado optou pela trilha dos estudos de temperamento, pelos romances que, semelhantes a narrativas de casos clínicos, colocavam em primeiro plano doenças e diagnósticos. Opção criticada, dentre outros, por Lúcia Miguel-Pereira que, analisando o nosso naturalismo, observou em *Prosa de Ficção*: "Num país onde se processavam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da Corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem número de problemas, os romancistas que se criam realistas voltavam-se de preferência para os casos de alcova, para a análise de temperamentos doentios" (70, p. 126). Lamenta que, ao invés do caminho aberto por *Casa de Pensão* e *O Cortiço,* justamente *O Homem* e *A Carne* tivessem feito escola. E comenta a esse respeito: "O exemplo de Aluísio Azevedo, estudando na *Casa de Pensão* e no *Cortiço* o problema das habitações coletivas e de sua influência na existência íntima dos moradores, não teve eco, mas pelo escuso atalho aberto com *O Homem* enveredaram imediatamente muitos romancistas" (70, p. 127).

A Lúcia Miguel-Pereira o atalho dos estudos do temperamento parece tanto mais "escuso", quanto menos deixaria perceber, na sua opinião, as transformações sociais por que passava o país. A ênfase nos "casos de alcova" e nos "temperamentos patológicos" imobilizaria o panorama literário diante de um cenário político em transformação. Eis como descreve a trajetória do naturalismo no Brasil: "Começara nos últimos anos do Império, vira a abolição e a república, varara os primeiros anos do novo regime, assistira à revolta da armada, ao encilhamento, às angústias por que passou então o país; e durante todo esse tempo, os seus adeptos repisaram de preferência casos de alcova, estudaram temperamentos anormais" (70, p. 137). O que se critica na preferência pelos estudos de temperamento é a falta de uma analogia maior com o que se passa no país do ponto de vista político. Romances como *O Cortiço* seriam mais dignos de elogios porque neles se perceberia mais claramente a vida nacional. A crítica de Lúcia Miguel-Pereira aos rumos tomados pelo naturalismo no Brasil se liga, portanto, ao fato de crer que a preferência pelos "interiores", pelos "estudos de caso", funcionaria no sentido de não se trazer à cena a história e a sociedade brasileiras.

A exigência de uma sintonia nítida entre literatura e vida nacional, de uma literatura que "documente" o que ocorre no país, aponta para o fato de a crítica literária brasileira ter sido geralmente "mais realista que o rei". Não é só como programa literário de

romancistas em momentos diversos de nossa história que surge o naturalismo. Ele tem sido, sobretudo, um parâmetro crítico. Normativamente tem servido para a exclusão e o esquecimento de escritores e obras menos documentais, e para o privilégio daqueles que "representem" claramente a nacionalidade.

À época do lançamento de *O Homem, A Normalista, A Carne,* já José Veríssimo, em "O Romance Naturalista no Brasil", manifestava rejeição semelhante à de Lúcia Miguel-Pereira pelos romances-estudos de temperamento, insuficientes, no seu modo de ver, para o "advento de uma verdadeira e forte literatura brasileira onde o povo se sinta representado e a pátria se veja reproduzida" (102, p. 41). Vejam-se, a esse respeito, suas críticas a *O Homem* de Aluísio Azevedo:

> "Um estrangeiro que tivesse a inteligente curiosidade de conhecer-nos sob todos esses aspectos, que ao cabo lhe deviam dar a justa idéia do que somos; certo, se não dirigiria aos relatórios da nossa administração, aos nossos compêndios de corografia, às nossas informações oficiais, senão à obra dos nossos poetas e romancistas. Se esse estrangeiro abrisse o *Homem,* do Sr. Aluísio Azevedo, apenas ficaria sabendo que no Brasil, como em qualquer outro país da civilização ocidental, há oficiais de marinha reformados, que podem ter uma filha histérica e um filho natural por quem a irmã se apaixona, paixão que, não podendo ser satisfeita pelo casamento, irrita-lhe o sistema nervoso até a loucura (. . .). E se ele procurasse realmente uma nota característica nacional no livro do Sr. Aluísio, chegaria ao fim, sem a encontrar e, quando muito, se não fosse inteiramente hóspede em fisiolobia, estranharia de si consigo que essas nevroses, produtos de civilizações refinadas, próprias às raças demasiado excitadas pela luta da vida, ou depauperadas pelos excessos e desperdício de forças, na vida agitada dos grandes centros, também se encontrassem em um povo ainda novo e que começa a viver" (102, p. 36-7).

Tanto as restrições de Lúcia Miguel-Pereira quanto as de José Veríssimo à preferência naturalista pelos "casos clínicos" têm por base uma possível ausência de "notas características nacionais". Na opinião de ambos os críticos, o cenário familiar, as "nevropatas", a referência constante à fisiologia, não seriam marcas nitidamente registradas da "vida brasileira".

Seriam, no entanto, tais estudos de temperamento tão fora de propósito, tão afastados da sociedade brasileira? Se o fossem como se explica, então, o seu sucesso? Por que fizeram escola? Por que a preferência pelas "nevropatas" em detrimento de personagens coletivos ou romances cujo cenário fosse mais amplo do que uma típica casa de família? Seria possível, ainda, considerarmos gratuita tal

preferência, quando a associamos à voga cientificista e ao desenvolvimento de uma *medicina do comportamento* no final de século?

Cientificação da linguagem literária

Talvez nos "casos de alcova" os vestígios das condições históricas e do panorama intelectual brasileiros no século XIX não estejam tão "nítidos" quanto em textos que funcionem como claramente documentais daquilo que se toma por "nacionalidade brasileira". Se os estudos de temperamento são claramente documentais de alguma coisa, é de uma ligação estreita entre literatura e ciência, e de uma obsessiva *medicalização* da linguagem e dos personagens romanescos.

Tal *medicalização,* tal preferência pelos estudos de comportamento estão muito mais ao pé da letra das mudanças sociais e culturais por que passa o país do que, à primeira vista, se poderia pensar. A invasão do campo literário por um saber biológico, pelas referências constantes à fisiologia, pelo privilégio de personagens doentes e seus médicos, funciona como indicador do que se passava igualmente na sociedade brasileira. Lembre-se, por exemplo, que a criação da cadeira de psiquiatria na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro se deu em 1881. E que, nas últimas décadas do século, começam a surgir no país os primeiros trabalhos teóricos sobre alienação mental; assim como, na imprensa, loucura e hospício se tornam assuntos freqüentes, enquanto se assiste a um aumento de poder e a uma maior difusão e popularização do saber médico e psiquiátrico. Fatos analisados em *Danação da Norma,* onde Roberto Machado, Ângela Loureiro, Rogério Luz e Kátia Muricy procuram traçar uma história da institucionalização da psiquiatria e da medicina social no Brasil.

Sobre o fim de século, ressaltam as críticas cada vez mais acirradas e difundidas ao regime hospitalar e sanitário em vigor e a luta por uma medicalização mais ampla e radical da sociedade brasileira. Ou, como se explica em *Danação da Norma*: "A década de 80 é marcada por uma radicalização crítica, agora pública. Jornais não especializados, como *O Paiz, Diário Oficial,* publicam artigos do médico João Carlos Teixeira Brandão denunciando a situação dos loucos no Brasil, apontando a insuficiência e o isolamento do Hospício de Pedro II na paisagem social. Não pode haver medi-

calização do hospício sem uma medicalização da sociedade" (60, p. 480).

Não é de se estranhar que, nesse clima, também se assistisse a uma cientifização da linguagem literária. Num momento em que artigos de médicos ocupam as páginas dos jornais, não é de espantar que as páginas dos romances também se deixem invadir por "temperamentos doentios", médicos, diagnósticos e discussões sobre as causas e tratamentos apropriados para as doenças. Às vezes, meio a troco de nada, surgem nos romances longas descrições de enfermidades que, a rigor, não têm importância alguma na narrativa, a não ser para ressaltar ainda mais a referência a um competente discurso médico.

É característica, nesse sentido, a súbita morte de uma senhora em meio a uma ladainha em *O Mulato* de Aluísio Azevedo. Morte cuja descrição minuciosa se faz acompanhar de previsões e comentários médicos:

"Ouvia-se roncar estranhamente o ventre de Maria do Carmo. Raimundo abriu caminho, chegou onde ela estava, suspendeu-lhe a cabeça e, ao soltá-la de novo, uma golfada de vômito podre jorrou pelo corpo da velha.

— É um vólvulo! disse ele, voltando a cabeça.

— Do latim — *volvulus* — segredou-lhe o Freitas, que o acompanhara até lá.

Maria do Carmo foi carregada para o quarto. Estenderam-na em uma marquesa. Pingava-lhe de todo o corpo um suor copioso e frio; tinha o ventre duro como pedra. Raimundo fez darem-lhe azeite doce e aconselhou que mandassem comprar, quanto antes, eletuário de sena. Correu-se a chamar o médico na cidade.

A doente voltou a si, mas sentia cólicas horríveis, comichão por todo o corpo; queixava-se de grande secura, e delirava de instante a instante. Daí a meia hora vieram de novo os vômitos; cresceram-lhe as agonias; aumentavam-lhe os rebates intestinais. A pobre velha estorcia-se, arranhava a palhinha da marquesa, cravando as unhas na madeira.

Em torno dela fazia-se um silêncio aterrador. Afinal chegou-lhe a reação: deu um arranco dos pés à cabeça e ficou logo imóvel. Raimundo pediu um espelho; colocou-o defronte da boca de Maria do Carmo, observou-o depois e disse secamente;

— Está morta." (17, p. 173)

Esse pequeno episódio de *O Mulato* se multiplica em inúmeros outros, narrados seja em romances de Aluísio Azevedo, seja noutros romances naturalistas quaisquer. Na descrição da morte de D. Maria do Carmo a ênfase recai, fundamentalmente, na atuação de Raimundo. É ele quem formula o diagnóstico: "É um vólvulo". É ele quem examina a doente e receita "eletuário de sena" e "azeite doce". É Raimundo, por fim, o portador da triste informação: "Está morta". A valorização do personagem se dá em função de uma analogia à figura do médico. Todas as ações de Raimundo têm por modelo o *exame médico*. A credibilidade e a sedução do personagem aumentam desde que parece detentor de um saber fisiológico, desde que se assemelha a um "doutor".

Se, nesse trecho, a doença em pauta era o "vólvulo" e o personagem que tem a palavra não é, na verdade, médico, essa não era a regra geral. Os romances estavam cheios de pinceladas das mais diversas moléstias e seus personagens faziam uso, volta e meia, de menções à fisiologia, à medicina e às doenças mentais. Mas a preferência romanesca recaiu, no naturalismo brasileiro do fim do século, nas "histéricas" e em seus médicos. O que explica o fato, mencionado por Sílvio Romero no seu retrospecto literário do ano de 1888, de os "principais" romances do ano narrarem casos de histeria.

Diz Sílvio Romero: "*A Carne* de Júlio Ribeiro, *O Ateneu* de Raul Pompéia, *O Cromo* de Horácio de Carvalho, *A Hortênsia* de Marques de Carvalho foram os principais romances do ano. A eles deve-se juntar *O Homem* de Aluísio Azevedo, publicado nos últimos meses de 1887" (91, p. 1635). E observa a respeito dos romances certa semelhança: "A primeira nota que se impõe ao leitor insuspeito é o ar de próximo parentesco entre todos aqueles livros, exceto *O Ateneu*" (91, p. 1635). Tratar-se-ia, no caso dos romances mencionados, de textos "todos de heroínas que se parecem bastante", na opinião de Sílvio Romero.

Os casos de histeria

Pensando apenas nos *estudos de temperamento histérico* de maior sucesso na história literária brasileira já dá para perceber que não são apenas suas heroínas que se parecem bastante. Também a forma romanesca é semelhante. Assim como o poder conferido ao discurso do médico. Em *O Homem*, trata-se da história de Magdá, impedida de casar-se com Fernando, seu meio-irmão. Em *O Mulato* é Ana Rosa que se vê acometida de histeria quando lhe é proibido o casamento com Raimundo, um primo mulato. Em *A Normalista*, Maria do Carmo que se vê abandonada pelo namorado, Zuza. Em *A Carne*, é a recusa de Lenita à sexualidade que a leva à doença.

Magdá, Lenita, Ana Rosa e Maria do Carmo aproximam-se enquanto protagonistas femininas dos romances citados, e enquanto protagonistas especiais porque marcadas pela "histeria".

Há nos quatro "casos" mencionados outras semelhanças, além do idêntico diagnóstico. Maria do Carmo, órfã, mora com o padrinho João da Mata. Sobre Ana Rosa se diz em *O Mulato*: "orfanada, coitadinha, justamente quando mais precisava do amparo maternal" (17, p. 21). Órfã de mãe, morava apenas com o pai, Manuel Pescada, e a avó, D. Maria Bárbara. A Magdá de *O Homem*, também órfã de mãe, ficara aos cuidados do pai, o conselheiro Pinto Marques. E a Lenita de *A Carne*, a princípio apenas sem mãe, fica no decorrer do romance órfã igualmente de pai. Uma orfandade maior ou menor parece perseguir as heroínas naturalistas. Falta-lhes, sobretudo, o modelo feminino materno. Como se nos romances se criasse estranha simetria entre a ausência do modelo feminino familiar e o comportamento "patológico" das personagens. Se não há "tal mãe" a ser imitada, como exigir "tal filha" adequada ao exíguo espaço atribuído ao feminino na sociedade brasileira de então?

Quando se torna inviável a simetria de uma proverbial *Tal mãe, tal filha* resta a inquietação patológica de uma questão: *Tal pai, qual filha?* A resposta naturalista já se sabe. *Qual filha? A histérica.* O diagnóstico sai sem maiores vacilações da boca dos diversos médicos que percorrem o naturalismo brasileiro e cujo paradigma talvez seja o Dr. Lobão de *O Homem*, que define não só a histeria, mas aquele que lhe parece o melhor remédio: o casamento. Diz ele, no romance de Aluísio Azevedo: "é preciso, antes de mais nada, que ela contente e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos, cuja exacerbação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e, como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento". (18, p. 54)

Resta às histéricas buscar os laços femininos na reprodução dos comportamentos prescristos médica e moralmente para a mulher: o casamento e a procriação. Nesse sentido, estabelece-se nos romances outra assimetria. Há sempre algum empecilho para que se realizem os casamentos. Ou o noivo as abandona, ou há incesto em jogo, ou o pretendente é mulato ou casado. Não é só a mãe que lhes falta, mas também o noivo. Um duplo traço marcando a ausência materna e a impossibilidade do casamento estigmatiza a histérica numa sociedade marcada pelo matrimônio e pela mater-

nidade. Essa dupla "falta" faz com que sejam vistas como "temperamentos doentios", cujas manifestações se auscultam ou diagnosticam como "sintomas" e cuja fala é substituída pela daquele que passa a preencher essa ausência em duplicata, pelo discurso do médico.

Os ataques das histéricas e o saber dos médicos

As histéricas quase não falam, reproduzem sintomas. E os romances se ligam numa cadeia de desmaios, enxaquecas e gritos. Quase se poderia dizer como D. Maria Bárbara frente a novos sintomas histéricos de Ana Rosa, sua neta, em *O Mulato*: "Nervoso! Olhem que estas moças dagora são tão cheias de tanta novidade e de tantas invenções!... É o nervoso! é a tal da enxaqueca! é o flato! é o faniquito!" (17, p. 105) O comentário da velha Maria Bárbara deixa claro que, para ela, histeria é novidade. Trata-se de coisa das "moças dagora". Essa observação parece datar historicamente a sintomatologia que percorre os estudos de temperamento do naturalismo. É a medicina do comportamento, são os estudos sobre histeria, as últimas novidades do discurso científico, que servem de ponto de referência aos romances. A patologização da mulher, tal como é feita pelos romances naturalistas, obedece estritamente ao perfil da histeria traçado pelos estudos comportamentais do fim de século.

Os ataques são o que mais se vê nos romances. Observe-se, por exemplo, o de Ana Rosa ao saber que Raimundo se mudaria para o sul:

> "Ana Rosa continuava a soluçar, cada vez mais aflita, com o rosto escondido nos braços; as mangas do seu vestido e os travesseiros da rede estavam já ensopados das lágrimas. Assim levou algum tempo, sem responder ao que lhe dizia o pai, de repente suspendeu de chorar, ergueu a cabeça e soltou um gemido rápido e agudo. Era o histérico" (17, p. 233-4).

Igualmente típico é o ataque de Magdá, cujos "nervos explodem" ao ver pular um sapo:

> "Estremeceu com um grande abalo, soltou um grito agudo e sentiu logo na boca do estômago uma pressão violenta. Era a primeira vez que lhe dava isto; acudiram-na e carregaram-na para o quarto. Ela, porém, não sossegava: o peso do estômago como que se enovelava e subia-lhe por dentro até a garganta, sufocando-a num desabrido estrangulamento. Esteve assim um pou-

co; afinal perdeu os sentidos e começou a espolinhar-se na cama, em convulsões que duraram quase uma hora". (18, p. 51)

Convulsões, choro, ânsias de vômito, tosse, desmaios, paralisias são as ações atribuídas às personagens histéricas do naturalismo. Se falam pouco, deliram e desmaiam muito. Se quase sempre estão em estado letárgico em seus quartos, dão chance a que seus médicos as acudam e produzam longos discursos a respeito de cada mínimo gesto seu. Tudo se torna "sintoma histérico" diante dos olhos desse observador privilegiado que é o médico, cujo poder aumenta frente à progressiva letargia prevista para suas doentes dentro do quadro clínico traçado de antemão para a histeria.

A doença serve de instrumento para que se torne necessário um discurso médico-terapêutico. É a existência do "organismo doentio" da histeria a justificativa para que se invoquem os serviços de algum médico. E, pouco importa que haja cura ou não, a figura do médico se faz sempre acompanhar de uma aura de sabedoria, paternalismo e competência. Mesmo que a paciente morra, se o seu diagnóstico foi certeiro o poder do Médico permanece fora da questão. Daí, os elogios ao Dr. Lobão em *O Homem* apesar de tanto D. Camila quanto sua sobrinha Magdá terem um triste fim. Depois da morte da tia, eis o que se diz sobre a atuação do médico da família: "O médico dissera a verdade: quatro dias depois da sentença lavrada por ele, D. Camila pediu um padre, muito aflita. Era já a morte que pegava de agoniá-la" (18, p. 93). O que importa, antes de tudo, é ter o médico dito "a verdade".

Desde que as situações reafirmem o poder das ciências naturais de dizerem a verdade, não importa muito a agonia dos pacientes. O que justifica o comentário de Lobão sobre o caso de Magdá, procurando reanimar seu pai quando este lhe pergunta se a filha piorara: "Está entrando já no terceiro período da moléstia. Este desassossego que sobreveio agora é um terrível sintoma. . . Mas não desanime! não desanime!" (18, p. 132). E acrescenta ser Magdá "o caso mais bonito de histeria observado por ele". Desde que tudo esteja de acordo com as previsões, os dignósticos e as leis da ciência é possível ter calma diante da beleza do caso. E elogiar a paciente não pela proximidade da cura, e sim porque, passo a passo, se encaminha para o fim que seria de se esperar num caso como o seu.

A doença serve de cenário para que brilhe o médico. Basta lembrarmos a referência em *O Mulato* à fraqueza de Ana Rosa

quando pequena: "A menina salvou-se, graças aos bons serviços de um médico, que chegara havia pouco da universidade de Montpellier, Dr. Jauffret e, a partir daí, Manuel não quis saber de outro facultativo em sua casa" (17, p. 58). A menção à fraqueza infantil da personagem parece servir apenas para que se valorize o serviço do médico, para que se perceba a necessidade de remédios e tratamentos. Tanto mais patológicos se tornam os casos descritos e a própria linguagem dos romances, quanto maior é o desejo de se reafirmar o poder daqueles que falam uma linguagem médico-terapêutica.

E quem detém esse saber? Dependendo do romance, ora é um médico da família, como o Dr. Lobão de *O Homem* ou o Dr. Jauffret de *O Mulato*; ora é o próprio narrador quem assume a voz do fisiologista, ora a própria doente, como a Lenita de *A Carne*. Vejamos como a personagem de Júlio Ribeiro se autodiagnostica depois de uma crise histérica: "não estava doente, seu estado não era patológico, era fisiológico. O que ela sentia era o aguilhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a voz da CARNE a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie" (87, p. 62-3).

Seja de quem for a voz que reafirma a crença nas ciências naturais, com ela estarão as simpatias no romance. Simpatias explicáveis sobretudo se levamos em consideração comentário de Nelson Werneck Sodré a esse respeito em *O Naturalismo no Brasil*. "Os médicos", diz Werneck Sodré, "representam, nos romances, os autores dos romances, falam por eles, dizem o que eles não podem dizer, salvo em casos excepcionais, como o de Horácio de Carvalho que, além de criar com a figura do Dr. Teixeira, aparece nas barras de página, com mais ciência, ou pseudo-ciência, ajudando a personagem que não o satisfaz em suas dissertações" (98, p. 187).

Essa obsessão pelos personagens do médico e da doente, essa medicalização da linguagem que chega ao requinte de citar as doenças com o seu nome técnico, esse romance cujo modelo é a narrativa de um caso clínico, não podem ser explicados, entretanto, de modo tão simplista. "Não é que os "autores" falem por meio dos "médicos" de seus romances. Falam nos textos é de sua própria busca de um poder maior dentro da sociedade brasileira. Se, nos seus romances, dão voz àqueles que detêm um discurso científico,

parecem sugerir que se faça o mesmo no país, que detenham poder aqueles que têm saber.

Os "doutores" dos romances e os "intelectuais" da virada de século

O médico dos romances naturalistas possui traços que o aproximam dos intelectuais brasileiros da virada de século. Enquanto um possui poder de intervenção no espaço familiar, a ponto de ordenar internações e casamentos, o outro desejaria estar investido de idêntica possibilidade de transformar a vida nacional. Já observou João Alexandre Barbosa em *A Tradição do Impasse*, a respeito dos intelectuais brasileiros da geração de 70, que "foi esta uma das mais empenhadas em submeter a atividade intelectual a um projeto global de interesse pelo país" (22, p. 91). Daí, sua vontade de "intervir no processo social" (22, p. 91), e acrescentamos nós: como intervêm os "doutores" do romance naturalista na vida familiar.

E, não é à-toa que essa ânsia de participação de intelectuais se conjuga a uma ênfase no estudo e nos métodos científicos. Veja-se como explica Antônio Cândido em *O Método Crítico de Sílvio Romero* essa luta "em prol da mentalidade científica e de uma orientação intelectual liberta de formalismo colonial e do beletrismo romântico" (32, p. 125). Diz Cândido:

> "No Brasil de então, as ciências se achavam relegadas para segundo plano, preteridas no ensino, confinadas a poucos especialistas desajudados do governo e ignorados da opinião pública. O seu advento coincidiu com o movimento crítico, a ascensão da burguesia e o predomínio do espírito urbano sobre a mentalidade ligada ao grande domínio rural" (32, p. 125).

Acreditava-se, à época, fundamentalmente no poder das "idéias" e dos "intelectuais" de transformarem a sociedade. De uma modernização científica da linguagem literária implicar uma efetiva mudança social no país. De haver "remédios" e "receitas" capazes de curar um "organismo social doente". O dominante era o iluminismo, o culto da inteligência, uma ideologia ilustrada. E a ansiosa defesa das ciências e da modernização, se bastante crítica com relação ao beletrismo e à tradição humanística do passado imediato, não foi tão longe a ponto de se fazer acompanhar de uma linguagem política mais radical que a do liberalismo e das "lutas pelo direito". Como se entre a linguagem científica e crítica dos intelectuais brasileiros do século passado e um substrato ideológico liberal se produzisse um hiato capaz de imobilizá-los na sua ânsia irrealizada de transformação social.

Esse radicalismo pela metade explica que, junto a uma obsessiva defesa da ciência e da modernização, nossos romancistas naturalistas tenham aviado apenas em parte a receita de Zola. Dele se tomou um modelo romanesco, mas se apagou a orientação ideológica socialista. Dele se tomou a histérica (*Thérèse Raquin*), o médico (*Docteur Pascal*), a concepção da sociedade em que se vive como um organismo doente. Mas isolados pelo "cordão sanitário" do naturalismo brasileiro de qualquer receituário socialista.

Uma receita prudente e conservadora

Não se trata, portanto, de um médico qualquer o personagem privilegiado na ficção naturalista, mas de um "médico prudente". Ou, nas palavras de Araripe Jr. em sua crítica a *Germinal*: "O médico prudente, quando reconhece que ao estado do doente é prejudicial uma certa ordem de idéias, a contemplação de certos aspectos naturais ou sociais, estabelece-lhe um cordão sanitário e prescreve-lhe um meio mais ou menos artificial, que possa associar-lhe idéias restauradoras e equilibrar-lhe as forças" (11, p. 404). Prudência que leva o misto de intelectual e fisiologista do Brasil do fim de século a abraçar a ciência, o naturalismo, a crítica ao beletrismo; e, ao mesmo tempo, a rejeitar assepticamente qualquer radicalização na linguagem política. A receitar apenas uma ideologia liberal e traçar um cordão sanitário de isolamento em torno do socialismo. A ponto de um Araripe Jr. pontificar: "O socialismo é uma sublevação da natureza bruta, não é um fato de razão, um ato de seleção consciente no corpo complexo de que fazemos parte" (11, p. 403).

Radicalismo pela metade, naturalismo pela metade, não vai muito longe a receita romanesca do fim de século. Nem os estudos de temperamento, nem o cientificismo são tão progressistas quanto se pretendiam. Ao contrário, parecem reafirmar para a mulher a tutela paterna do médico e limitar sua possibilidade de expressão aos sintomas da histeria. E, indiscutíveis a ciência natural e as leis

da hereditariedade, funciona a produção romanesca naturalista como "cordão de isolamento" não apenas para o socialismo, mas igualmente para qualquer possível ruptura com os laços de família. Venha ela de algum "médico menos prudente" ou de algum temperamento mais "patológico".

Ou casamento, ou camisa de força

Restauradora já é a ação naturalista ao caracterizar a personagem histérica. Filhas do pai, ao invés de isso lhes dar margem a um comportamento feminino marcado pela diferença com relação à máxima *tal mãe, tal filha*, vêem a ausência da figura materna e de um marido preenchidas pela fala normalizadora e terapêutica de um médico. Ou se encaminham para o casamento como as personagens de *A Carne*, *A Normalista* ou *O Mulato*, que restauram os laços de uma família ameaçada por essa personagem "estranha" que é a histérica; ou ficam condenadas aos laços bem menos cômodos de um camisa de força, como ocorre com a Magdá de *O Homem*. Basta que se leia o melancólico final da personagem de Aluísio Azevedo para perceber como é exterminada com violência a diferença dessas "filhas do pai" nos estudos de temperamento naturalista:

> "Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi, entre policiais, conduzida para uma célula nos braços do Dr. Lobão, que preguejava, furioso, por lhe não permitirem as leis carregá-la consigo no mesmo instante para a sua casa de saúde.
>
> Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma fera encarcerada. O pai viu fecharem-lhe a jaula, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um túmulo.
>
> — Está perdida para sempre! soluçou o desgraçado, resvalando no colo do médico" (18, p. 292).

Dizer de alguém que parece "uma fera" ou que está "perdida para sempre", dar como destino a essa personagem "assimétrica" uma cela, casa de saúde ou jaula, não demonstra a existência de uma aceitação maior da *diferença* nos romances-casos clínicos. Quando neles se escolhe uma protagonista da qual se tira a possibilidade de funcionar como sujeito de suas ações, desejos e linguagem, sob risco de condená-la a uma jaula qualquer, também o romance fica condenado a simetrias e identidades, e à obediência a uma linguagem científica que lhe serve de modelo e lhe fornece os

meios para fixar o destino de suas personagens-objeto de estudo. Não dá para ignorar que *O Homem*, de Aluísio Azevedo, se encerra "resvalando no colo do médico". Como o pai desesperado de Magdá diante do encarceramento da filha, também o naturalismo brasileiro do fim do século passado, diante da situação do país, resvala para o *colo* de um romance cujo molde é o caso clínico, de um discurso médico-terapêutico, e de um império de identidades culturais e nacionais, e laços de família.

Os laços da família e da ciência

É interessante observar, a respeito deste trecho final de *O Homem*, que quem resvala comodamente para o colo do médico e da ciência é o Conselheiro, o pai de Magdá. À paciente não cabe tamanha gentileza por parte do Dr. Lobão. A Magdá restam uma incômoda camisa-de-força e o hospício. Resta-lhe servir de assunto de conversa para os seus dois tutores, o pai e o médico, cujo poder de tutela aumenta de acordo com a crescente debilitação da doente. Quanto mais enfraquecida, quanto maior a letargia, mais fala o médico e mais claramente passa sua tutela do pai para o Dr. Lobão. Do quarto na casa paterna à célula no hospício. Dos laços estritamente familiares aos laços científicos dos estudos de comportamento.

Quando o cordão de isolamento familiar se revela impotente diante de um comportamento "doentio", apela-se para a ação "regeneradora" da ciência. O pai delega poderes a um representante capaz de diagnosticar o que lhe parece estranho e reafirmar valores familiares e sociais ameaçados. Seja por meio de alguma cura milagrosa, seja pelo isolamento hospitalar desse "corpo estranho" que, como uma doença qualquer, põe em perigo um "organismo familiar" que se crê pleno de saúde, à ciência cabe o encargo de exterminar assimetrias, diferenças, divisões.

Não é difícil constatar que, quando entram em cena, os médicos, suas ações e seu discurso terapêutico costumam funcionar de maneira conservadora. Lembremos o conto "Heranças" de Aluísio Azevedo. Aí, todas as diferenças e disputas entre pai e filho tornam-se aceitáveis, do ponto de vista familiar, quando se passa a encará-las como fruto da hereditariedade. Pouco importa se patológica ou não, quando se fala em hereditariedade até as brigas pas-

sam a ser um sintoma da continuidade familiar. O filho briga com o pai como este brigara com o avô. A rebeldia se torna coisa benquista pela família desde que a ela se acrescente uma explicação genética, desde que funcione como elo de ligação entre as diferentes gerações. A rebeldia do filho repete a do pai. Se a hostilidade dominante entre ambos ameaça romper os laços familiares, estes se vêem reconstituídos por obra e graça das teorias da hereditariedade.

Quase como uma praga, num dos momentos mais violentos da narrativa de Aluísio Azevedo, o pai brada contra o filho: *Tal mãe, tal filho*. Apenas com a troca de um dos termos da máxima, o pai parece deserdá-lo. Do filho retira subitamente a possibilidade de identificação como herdeiro dos valores e dos traços masculinos pertencentes à figura paterna. Lança-lhe ao rosto como o pior dos xingamentos a ameaça de perder o seu reflexo no espelho. De, ao invés da *imago* paterna, surgir-lhe diante dos olhos a mãe. De fraturar-se sua identidade de *herdeiro* frente à inesperada reprodução especular de uma imagem feminina. Trocar o sexo de um dos termos é condenar a máxima, assim como o laço familiar de semelhança, à assimetria. Dizendo ao filho que é "tal e qual" a mãe, o pai o deserda duplamente. Lança-o para fora simultaneamente do horizonte familiar e do horizonte da masculinidade.

Tal mãe, tal filho é, portanto, frase que se afasta da máxima. Ao contrário, soa como condenação, sentença de morte ao herdeiro para o qual é dirigida. Transformar a condenação em frase alegremente proverbial é, como se viu no conto, trabalho para mãos competentes. Só a crença na hereditariedade, só a ciência, modificam o tom condenatório do pai. Quando começa a olhar a rebeldia do filho com o microscópio restaurador das leis da herança biológica, consengue ver sua própria imagem duplicada no herdeiro. E a fé nos laços de sangue, obtida via ciência natural, restaura os laços de semelhança e a identidade familiar.

Às "filhas do pai" dos "casos clínicos" naturalistas, diante da ausência materna, caberia condenação dificilmente revogável. Onde buscar a *tal mãe* que deveriam imitar? Como ser duplicata se não há original? Mas também para elas a fisiologia apresentava soluções. Se impossibilitadas de preencherem o papel de *herdeiras* de uma feminilidade materna, poderiam conquistar sua identidade na reprodução do comportamento socialmente previsto para a mulher. Deserdadas da *imago* materna, sua cura estaria no casamento. A

elas não caberia buscar a própria identidade no espelho, mas no olhar masculino de um *outro* que as tomasse por esposas ou pacientes. Poucas opções, portanto, para as *filhas do pai* no romance naturalista: ou a identidade patológica de "histéricas" que lhes atribui o médico, ou o "saudável" caminho do matrimônio e da maternidade. Ou o triste fim de Magdá em *O Homem*, ou os *happy-ends* de Ana Rosa, Lenita e Maria do Carmo, em *O Mulato, A Carne* e *A Normalista*.

Quer se trate de um *Tal mãe, tal filho* ou de uma interrogação condenatória do tipo *Tal pai, qual filha?* não há espaço nem nos estudos de temperamento naturalistas, nem na fisiologia para a estranheza e a diferença. Leis genéticas, como no caso do filho rebelde, ou sociais, como no caso das filhas do pai, procuram restabelecer simetrias e identidades e retirar de cena a diferença.

Três cortes no naturalismo do século XIX

No entanto, não se apagam de todo as diferenças. E, em meio à "restauradora" estética naturalista do fim do século, surgem alguns bisturis mais amolados do que seria de se esperar de nossos "médicos prudentes". É possível perceber, nesse sentido, três facas especialmente amoladas. De dentro da estética naturalista, mas balançando com seu projeto ideológico "prudente", surgem textos como *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio; *D. Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva; e *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Os dois primeiros romances citados tiram do cenário romanesco a figura da *histérica* e traçam para as "filhas do pai" outro destino: o de *donzelas-guerreiras*. O *Bom Crioulo* foge ao cenário habitual dos estudos de temperamento (os "lares" de famílias abastadas), tomando como objeto um "temperamento doentio" oriundo das camadas populares e marcado por dois *estigmas* na sociedade brasileira: a raça negra e o homossexualismo.

De fora do naturalismo, a lâmina machadiana, cheia de ironia, torna-se mais afiada se pensamos na obsessiva busca de "seriedade" e "objetividade" que marca a aliança da literatura brasileira com as ciências naturais. Daí, a profundidade do corte estético e ideológico operado por Machado de Assis na ficção naturalista com textos como "O Alienista" e *Quincas Borba*. E sobretudo com um *hu-*

mour que incomodava tanto a "seriedade" dos "estudiosos" naturalistas brasileiros.

Três cortes ameaçam as certezas estéticas e ideológicas do romance naturalista. De um lado, ainda no interior de um horizonte literário semelhante, as trilhas abertas ou pelas donzelas-guerreiras, ou pelo Bom Crioulo. De outro, a obra machadiana, fora tanto de uma obsessiva busca da nacionalidade, quanto do "entusiasmo científico" que marcam a intelectualidade brasileira nas últimas décadas do século passado.

O corte machadiano

Porque olhando *de fora* o naturalismo, não há dúvida de que o corte machadiano é mais fundo. Se os romances-casos clínicos utilizavam a figura do paciente para reforçar o poder de um projeto médico-terapêutico para a sociedade brasileira, em Machado de Assis se dá voz ao alienado, ao doente, e não ao alienista. Não há doutores Lobão levados a sério na obra de Machado. Nem "histéricas" cujo único meio de expressão é o "sintoma". Há, porém, um Rubião que, em *Quincas Borba,* com sua "loucura", joga por terra a seriedade científica do positivismo, do spencerismo e do biologismo, convertidos ironicamente em "humanitismo". Há um conto como "O Enfermeiro", onde aquele que devia zelar pela saúde de seu doente acaba por assassiná-lo e herdar-lhe os bens. Há "O Alienista", onde quem acaba no hospício, internado na "Casa Verde", é o próprio Simão Bacamarte, "filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas". Invertem-se os papéis e seus personagens-médicos ora exterminam os pacientes, ora trocam de lugar com eles. E, se há "loucos" na ficção machadiana, são eles que tomam a palavra e rompem com a certeza na normalização terapêutica e na ciência médica.

Nesse sentido, vejamos como se refere Machado, numa crônica publicada em "A Semana" em 1894, às discussões em torno das terapias, da instituição hospitalar e da medicalização social:

> "Tem-se discutido que o Hospital Nacional de Alienados deve ficar com o Estado ou tornar à Santa Casa de Misericórdia. Consultei a este respeito um doido, que me declarou chamar-se Duque do Cáucaso e da Cracóvia, Conde Stellaria, filho de Prometeu, etc., e a sua resposta foi esta:
>
> — Se é verdade que o Hospício foi levantado com o dinheiro de loterias e de títulos nobiliários, que o José Clemente chamava impostos sobre a vaidade, é evidente que o hospício deve ser entregue aos doidos, e eles que o administrem. O grande Erasmo (ó Deus!) escreveu que andar atrás da fortuna e de distinções é uma espécie de loucura mansa; logo, a instituição fundada por doidos, deve ir aos doidos, — ao menos por experiência. É o que me parece! é o que parece ao grande príncipe Stellaria, bispo, *episcopus papam*... O seu a seu dono". (cit. em *Danação da Norma,* p. 485).

Bem diferente é o Duque da Cracóvia dos "temperamentos doentios" que vagueiam pelos romances naturalistas sob o olhar paternal e científico dos "doutores". Num romance como *O Homem,* por exemplo, são inúmeras as situações em que a histeria de Magdá se manifesta por meio de sonhos, devaneios e delírios. Mas não ameaçam em momento algum a lógica médica da narrativa. Qualquer fantasia da personagem é imediatamente etiquetada como sintoma e sobre ela quem passa a falar é o médico. Não faltam descrições como a seguinte: "Delirou por todo o caminho. Afigurava-se-lhe que o carro em que iam era um barco e a rua um grande rio deslizando entre paredes de verdura" (18, p. 285). Os fantasmas de Magdá estão presentes no texto, mas narrados sob o ponto de vista da "normalidade". A cada devaneio segue-se imediatamente uma explicação para o leitor: "Estivera dezesseis horas em estado letárgico; havia caído em topor às cinco da tarde e só acordara às nove da manhã do dia seguinte" (18, p. 275). Depois de uma explicação como esta, já não causa estranheza que Magdá veja um barco e um rio, ao invés do carro e da rua. Os delírios não servem de ameaça à racionalidade científica que comanda o romance. Nem causam no leitor qualquer inquietação. Tudo se explica e se acha catalogado medicamente sob a indicação: caso de histeria.

Adolfo Caminha e seus "exteriores"

Fato semelhante ocorre em *Bom Crioulo.* Se capaz de romper com o naturalismo ao escolher como protagonista um homem negro e pertencente às camadas populares; como cenário, locais de trabalho, ruas, hospitais, e sobretudo *exteriores;* como "doença", uma paixão homossexual; como linguagem, descrições mais secas, curtas e significativas do que as naturalistas habituais; — Adolfo Caminha se vê, no entanto, enredado nas teorias raciais do fim de século. E não consegue desvencilhar os seus cortes, a sua amolada

faca literária, do horizonte pseudocientífico dos estudos raciais europeus.

Adolfo Caminha, ao invés das "histéricas" de família abastada, sempre trancadas na casa paterna, traz à cena um trabalhador, um marujo. Não entram em questão, no seu romance, os laços de família e sim as relações de trabalho, as hierarquias sociais. Não há um Dr. Lobão ou médicos de família para cuidarem da "obsessão doentia" de Amaro, o Bom Crioulo. A este, como a qualquer membro das classes trabalhadoras, resta o leito de uma enfermaria cheia. E sua doença, se em parte ligada à paixão pelo grumete, fora causada sobretudo pelas chibatadas do comandante de seu navio. Em parte motivada por um "temperamento obsessivo", em parte pela condição subalterna no navio e pela exploração de que é vítima o Bom Crioulo.

Não faltam, porém, referências aqui e ali que lembram bastante o modo como se refere ao negro o racismo científico do fim de século. Como se, além da paixão e da revolta, o comportamento de Amaro estivesse ligado atavicamente a características de sua raça. O que chega a causar em Aleixo, o grumete, um pânico premonitório:

> "a cada instante lembrava-se da musculatura rija de Bom-Crioulo, de seu gênio rancoroso e vingativo, de sua natureza extraordinária — híbrido conjunto de malvadez e tolerância —, de seus arrebatamentos, de sua tendência para o crime, e tudo isso, todas essas recordações o acovardavam, punham-lhe no sangue um calafrio de terror, um vago estremecimento de medo, qualquer cousa latente e aflitiva. . ." (30, p. 132-3).

Com relação a Amaro, destacam-se como traços marcantes a "musculatura rija", os "arrebatamentos", a "tendência para o crime". Noutras palavras, a força física e a potencialidade do negro para trabalhos braçais; um erotismo doentio e descontrolado; uma criminalidade latente. Amaro se aproxima assim das teorias raciais em voga na sociedade brasileira da virada de século. A ele, como se atribuía ao negro enquanto raça, se dá um destino marcado pelo trabalho, por uma supererotização,pela criminalidade.

Um corte contraditório

Quando o narrador do romance descreve o Bom Crioulo parece endossar que o negro estaria talhado para os trabalhos braçais,

para tudo que exigisse força física: "Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma idéia de força física sobre-humana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro" (30, p. 32). Não parece haver saída para o ex-escravo a não ser a permanência no trabalho dependente da força física. Mesmo porque seu arrebatamento, fora do trabalho, o acaba levando ao crime. O que justifica, de certa maneira, a crença numa violência patológica inerente à raça negra. Preconceito reafirmado, por exemplo, quando se descreve em *Bom Crioulo* o descontrole de Amaro ao saber que o marujo o abandonara. É significativo neste trecho, dentre outras coisas, que ao se referir a Amaro, o narrador o chame de "negro". Como se os seus gestos desesperados, o descontrole, pertencessem não apenas a ele, mas a toda sua raça.

Observe-se a descrição:

> "O negro teve um daqueles ímpetos medonhos que o acometiam às vezes: garganteou um — oh! rouco, abafado, comprimido, e, ligeiro, furioso, perdido de cólera, sem dar tempo a nada, precipitou-se numa vertigem de seta, para a rua. Não via nada, não enxergava nada, tresvairado, como se de repente lhe houvesse fugido a luz dos olhos e a razão do cérebro. Precipitou-se, e, esbarrando com o grumete, fintou-o pelo braço." (30, p. 183).

Dizer do crime de Amaro que foi "um daqueles ímpetos medonhos que o acometiam às vezes", ressaltar-lhe a raça negra justamente nesse episódio, parece contribuir para a patologização do negro que se vinha fazendo no racismo científico. Ao invés de chamar o agente do crime de Amaro, o texto se refere a ele como "o negro". Não é um passional qualquer, mas um *negro* que comete o crime.

Corte contraditório, portanto, o que faz Adolfo Caminha no naturalismo. Corta, quando escolhe um protagonista negro, pobre e homossexual, quando privilegia relações de trabalho e paixões desviantes ao invés dos laços de família. Recompõe-se o naturalismo, porém, quando em seu texto reforça uma ciência racista. Quando não se deixa o negro falar, e sim que teorias de inferioridade racial falem por ele. E as contradições de *Bom Crioulo* aproximam-se de algumas próprias ao naturalismo brasileiro e já destacadas por Roberto Schwarz em *Ao Vencedor as Batatas*.

Diz Schwarz sobre o Naturalismo: "o fato é que o primeiro efeito da nova ciência foi a multiplicação das mitologias, bem mais agressivas que os preconceitos tradicionais que elas vinham sacudir" (96, p. 156-7). Na sua opinião, ao lado de uma renovação do pensamento brasileiro, o entusiasmo científico naturalista viria, contraditoriamente, a sancionar preconceitos de raça e de classe. Só que com o aval da ciência. E comenta: "Há um estudo engraçado a escrever sobre as ironias do Naturalismo brasileiro, entre as quais a sanção que a ciência dava ao insulto de classe e ao preconceito" (96, p. 157).

Schwarz fala em "ironia" justamente porque a "renovação" que o naturalismo trouxe ao nosso panorama intelectual viria a se converter em "sanção" científica a preconceitos e mitologias próprias à sociedade brasileira. Sob o diagnóstico de histeria, por exemplo, justifica-se o enclausuramento da mulher no lar ou no hospício. Sob a alegação de "tendência patológica ao crime", o negro passa a ser um cidadão necessitado de uma tutela estatal especial. Sob a ênfase na força física do Bom Crioulo, constrói-se para o negro um destino único: os trabalhos pesados. Caberia, portanto, a dúvida que se coloca Schwarz quanto ao entusiasmo científico que domina o pensamento brasileiro do fim de século: "O que será melhor: o usual preconceito de cor, o racismo científico ou o racismo científico no contexto do preconceito de cor?" (96, p. 157).

Sob o domínio das teorias da hereditariedade ocultam-se, no âmbito familiar, as rupturas, rebeldias e diferenças; e, no plano social, mantêm-se dominantes e dominados nos seus respectivos postos. É uma discutível *herança étnica* que parece condenar Amaro, em *Bom Crioulo,* ao trabalho braçal e à violência; e uma "benquista" *hereditariedade familiar* que permite ao pai reconhecer no filho rebelde um herdeiro dos seus "bens do sangue", como ocorre no conto "Heranças", de Aluísio Azevedo. Ficam as leis da hereditariedade a serviço, então, de um lado, dos laços patriarcais de família; e, de outro, de uma dominação "científica" que justifique a exploração econômica do trabalho negro.

Se *Bom Crioulo* rompe com a origem social abastada dos "temperamentos patológicos" que costumam ocupar as páginas dos romances-casos clínicos, acaba repetindo o modelo naturalista do final do século XIX quando demonstra "fé cega" na ciência da época, quando não discute que a patologização do negro funciona de molde a justificar a sua exploração. Não é "verdade científica"

a afirmação da imensa força física do negro ou de sua potencial tendência à criminalidade. Trata-se de instrumento de controle da população negra — agora juridicamente "livre" — por parte daqueles que a dominavam como escrava.

A "fé" numa herança patológica a percorrer a raça negra torna, portanto, menos fundos os cortes operados por Adolfo Caminha no modelo naturalista de romance. Se coloca em cena camadas sociais mais pobres, se dá preferência aos ambientes de trabalho e não à ociosidade própria dos lares abastados, se não surgem em cena médicos como o Dr. Lobão, nem estão em jogo laços de família; *Bom Crioulo* aproxima-se do molde naturalista ao pautar suas descrições e os traços patológicos do comportamento de Amaro num referencial científico semelhante ao dos "estudos de temperamento". Numa analogia ao discurso científico, como a que norteia a ficção naturalista da época.

A fé na ciência natural

O enlace com a ciência tinha tamanha força que, mesmo em obras de ruptura com o naturalismo, sempre se fazia presente. Até em textos cômicos como *Casa de Orates,* peça de Aluísio e Artur Azevedo onde um pai procura casar a filha apoiado num exame sanitário do futuro marido. Para escolher o noivo despreza tudo menos o depoimento de um médico. Nessa obsessão fisiológica, quase casa a filha com um pretendente sem perna para não casá-la com um anêmico. E a obsessão paterna chega a ser ridicularizada pela própria esposa: "Malditas obras que você andou lendo! Transtornaram-lhe o miolo." Ao que responde Manoel, o marido: "Muito pode a ignorância! Supõe-me transtornado porque caminho com a ciência na mão! Porque em vez de me ocupar com o dote do noivo de Júlia, me preocupo com o seu organismo! porque em vez de querer saber o estado de sua fortuna, quero conhecer o estado de sua saúde! Mas com a breca!! nós somos bastantes ricos para desprezar um dote". (20, p. 3). Por isso os maiores elogios que atribui a qualquer dos pretendentes dizem respeito ao "sangue", à musculatura", aos "dentes". Por isso alerta a filha para "desconfiar de rostos lívidos, fugir das olheiras, temer os homens fracos e anêmicos" (20, p. 4).

Manoel está caracterizado como verdadeira caricatura de alguém atingido em cheio pela "vulgarização científica". Chega, inclusive, a se comportar como verdadeiro tolo que não percebe sequer a perna de pau de um dos pretendentes, tão preocupado estava em observar-lhe a musculatura. A caricaturização de Manoel, permite, portanto, que se veja cenicamente a cientifização por que passa à sociedade brasileira. Sobretudo quando, ao final, a filha Júlia acaba se casando mesmo com o pretendente anêmico.

Casa de Orates permite que se ria da medicalização. No entanto, apenas da vulgarização da fisiologia é que se pode rir. Não é um "doutor" Manoel que se comporta de maneira ridícula. Pelo contrário, este mal sabe examinar atentamente os pretendentes. Ridículo é o seu arremedo de "homem de ciência" e não a cientifização propriamente dita. Daí, a comédia de Aluísio e Artur Azevedo vir cheia de referências "sérias" às ciências naturais. Quem é cômico é Manoel, não o seu referencial científico. A Teoria da Hereditariedade, por exemplo, sai ilesa da comédia. Veja-se, nesse sentido, a explicação de Roberto sobre sua "inevitável" anemia: "Na minha família todos são anêmicos. Meus tios eram bacalhaus de porta de venda, minha mãe entrava pelo fundo de uma agulha, meus irmãos podiam servir de palito e eu sou isto que está vendo" (20, p. 9). Os laços familiares, garantidos pela "ciência do sangue", ficam fora de discussão. Assim como as leis da hereditariedade e as ciências naturais.

Luzia-Homem: entra em cena a sabedoria popular

Tão forte é a aliança entre ficção e ciência no romance naturalista brasileiro da virada de século que ameaçá-la de ruptura, dar voz à *sabedoria popular,* como se faz em *Luzia-Homem,* de Domingos Olímpio, parece jogar por terra todo o projeto estético-ideológico do naturalismo. Daí, *Luzia-Homem* operar corte mais fundo que o de Adolfo Caminha em *Bom Crioulo.* Quem possui credibilidade no texto de Domingos Olímpio não é um discurso médico ou um conjunto de leis de hereditariedade. Os donos de um saber privilegiado não são doutores e sim o contador de histórias, Raulino, e uma vidente, Rosa Veado. Desse modo, não é mais em analogia com "verdades científicas" ou "casos clínicos" que se constrói a narrativa de *Luzia-Homem.* Os referenciais agora

são uma religiosidade e uma visão do mundo populares, não mais uma racionalidade científica indiscutível.

O que se elogia em Raulino Uchoa não é, ao contrário do que acontece com um personagem como o Dr. Lobão de *O Homem,* uma possível objetividade científica mas "a narrativa pitoresca das façanhas inverossímeis de amansador de animais bravios" (73, p. 193). Nem se fala em verdade, nem se faz da linguagem simples instrumento ótico. Fala-se em "façanhas inverossímeis" e "narrativa pitoresca", não em "documentos" e "fotografias". E se diz de Raulino que "descrevia com a linguagem fantasiosa, ardente, de vigoroso colorido, com as imagens vivas, sugestivas do rude estilo sertanejo" (73, p. 193). Como no programa estético naturalista habitual, há referências elogiosas à *descrição* e à *imagem.* Não se oculta, no entanto, a necessidade de uma "linguagem fantasiosa" e de um "vigoroso colorido". A descrição e a imagem viva não surgem como transparentes reproduções da realidade, mas com *produtos* de um uso "fantasioso" ou "vigoroso" da linguagem.

É justamente dos lábios desse Raulino, tão popular junto aos demais personagens do romance, que sai o dito mais irônico com relação ao saber científico. Depois de narrar a história de "uma comissão de doutores, observando o céu com óculos de alcance" que andara pelo sertão em estudos, acaba por ridicularizá-la quando não consegue sequer prever uma chuva. Chuva que fora prevista por um velho sertanejo com o auxílio apenas de um burro. E, diante da surpresa dos doutores, explicara: "É muito simples. Tenho ali, no cercado, um burro velho que, quando se está formando chuva, rincha de certo modo: é aquela certeza. A chuva vem sem demora. Foi por isso que avisei a vossa senhoria" (73, p. 226-7). Dessa narrativa sai vitoriosa a *sabedoria popular* em detrimento da ciência dos doutores "que sabiam tudo e adivinhavam pelas estrelas as mudanças de tempo". Daí, a conclusão da história, frase que, segundo Raulino, teria sido exclamada por um dos cientistas: "Estamos numa terra, onde burros sabem mais que astrônomos".

Não é apenas nos "Causos" de Raulino que sai vitoriosa a cultura do povo. Também a personagem Rosa Veado, adivinha e parteira, vem de encontro à série de doutores que costuma desfilar pelos romances naturalistas. Chega-se, inclusive, a descobrir por meio de uma de suas rezas quem fora o autor do roubo pelo qual se prendera Alexandre, pretendente de Luzia. Não só o saber como a religiosidade popular enlaçam-se à narrativa de Domingos Olím-

pio. E saem coroadas de êxito e confiabilidade, como saíam as ciências naturais de romances como *A Carne* ou *O Homem*.

Veja-se, por exemplo, como é narrada a misteriosa "revelação" de Teresinha, a amiga de Luzia que vai consultar Rosa Veado e depois percebe a veracidade de suas visões. Eis a narrativa do "milagre":

"Enquanto o soldado contava, umedecendo os dedos na língua, as notas miúdas, dilaceradas e sórdidas, Teresinha, no esconderijo, procurava, em vão, conter as pernas vacilantes, quase a vergarem. Pelos seus olhos espavoridos, passou a visão do responsório, em casa de Rosa Veado. Uma das sombras, aquela que, com esgares de louco, a arrebatava em volteios macabros pelo ar, em nuvens de fumaça sufocante, estava ali corporizada, bem nítida, contando o dinheiro furtado. O glorioso Santo Antônio operara o milagre" (73, p. 133).

Enquanto em *Luzia-Homem* são narrados apenas sucessos de Rosa Veado como parteira ou vidente, num romance como *A Normalista,* mais "dentro" do molde naturalista, as rezas e a habilidade de outra curandeira, Tia Joaquina, são postas em dúvida. Não há espaço nos romances escritos em analogia com a ciência dos doutores para o saber popular. Daí, Tia Joaquina deixa cair ao chão o bebê recém-nascido de Maria do Carmo. O que leva o personagem João da Mata a exclamar: "Grandíssima besta a parteira, que nem ao menos soubera apanhar a criança! Estúpida! deixar morrer uma criança tão bem feita e nutrida!" (29, p. 154). Num romance em sintonia com o projeto de medicalização da sociedade brasileira seria inconcebível elogiar alguém sem "licença para exercer a medicina". Tia Joaquina é chamada de "estúpida" segundo a perspectiva de uma ciência a serviço de um Estado munido de controle "mais racional" sobre a sociedade brasileira. Rosa Veado, por sua vez, é chamada de "feiticeira" e "milagrosa" num romance cujo eixo é a sabedoria popular e onde a racionalidade científica se torna motivo de riso nas histórias de Raulino.

A donzela-guerreira: um corte nos "casos clínicos"

Rompendo com o suporte científico do naturalismo, não é de estranhar que *Luzia-Homem* fuja também ao modelo romanesco dos *estudos de temperamento.* Não é só o Dr. Lobão quem se vê substituído por Raulino e Rosa Veado, também o lugar das *histéricas* passa a ser ocupado por uma *donzela-guerreira.* Assim como dos *interiores* de uma urbana casa de família se passa para descrições de grande extensões de terra, de paisagens abertas, de um número maior de personagens do que apenas os membros e médicos de uma família.

A diferença, sobretudo entre as protagonistas "histéricas" e uma Luzia ou a Guida de *Dona Guidinha do Poço,* é patente. Veja-se como é descrita a enfermiça personagem de *Filomena Borges,* de Aluísio de Azevedo: "Era então franzina, muito descorada, e tinha grandes pupilas negras de um rebrilhar de tísica" (19, p. 11). Ou Maria do Carmo em *A Normalista*:

"À proporção que os dias passavam, sucedendo-se numa monotonia aborrecida, uniformes como os elos d'uma grande cadeia de ferro, crescia o desânimo em Maria do Carmo, cujas feições transformavam-se a olhos vistos. Tomava-lhe o rosto uma palidez de reclusa macerada pelos jejuns, cavavam-se-lhe os olhos, onde se refletia visivelmente o estado de sua alma, e os cabelos iam perdendo aquele brilho resplandecente que era o desespero do Zuza" (29, p. 110).

Franzinas, descoradas, pálidas e sem ânimo, assim eram via de regra as "nervosas" dos *estudos de temperamento* do naturalismo brasileiro. Bem diferente é a caracterização de Luzia-Homem e Guida, as *donzelas-guerreiras.* De Luzia são sempre louvados os "músculos de aço", a força, o vigor, o trabalho. O que lhe valera o apelido de Luzia-Homem. De Guida também são ressaltadas características e disposição semelhantes. E, se, de Luzia, dissera seu pai orgulhoso: "Vejam, rapaziada!... Isto não é rapariga, é um homem como trinta, o meu braço direito, uma prenda que Deus me deu..." (73, p. 67); de Guida, diz o narrador do romance de Manoel de Oliveira Paiva: "Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas" (74, p. 21). Ambas fogem à internalização no lar, característica ao universo feminino, assim como à fragilidade doentia que marca as "nervosas" e "histéricas'.

Não é estranho nesse sentido que, em conversa com Luzia, logo depois de esta chamá-la de "nervosa", Teresinha se referisse a tal qualificativo de modo desdenhoso: "Isso é doença de moça rica" (73, p. 83). Tanto o caráter feminino, quanto o de classe da *histeria* já estão detectados num romance como *Luzia-Homem.* Doença que fica meio difícil de diagnosticar na sua protagonista, não apenas porque esta é obrigada a trabalhar o dia inteiro para se sustentar e não conta com o ócio das mocinhas de famílias abas-

tadas, mas porque foge à definição de feminilidade característica do fim de século. À Guida de *Dona Guidinha do Poço* também não caberia o qualificativo "histérica". E, nesse caso, a personagem se aproxima das histéricas pelas posses. Guidinha é uma "moça rica". Mas, como herdeira única de seu pai, trabalha e gere sozinha os seus bens. E, foge como Luzia às marcas características da feminilidade, da fragilidade das "histéricas".

Luzia e Guidinha rondam tanto o universo das "damas" quanto o dos "homens". Daí, o apelido de Luzia. Daí, o espanto de suas amigas ao vê-la montada a cavalo como homem: "Virgem Maria! Credo!... Como é que a Luzia não tem vergonha de montar escanchada!..." (73, p. 67). Guidinha, igualmente, era capaz de nadar como homem: "Nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalham com as mãos por debaixo d'água, pelo instinto do pejo, e vão assim batendo com os pés à tona" (74, p. 20). Isso de agirem "como os homens, e não como as mulheres" e, ao mesmo tempo, se apaixonarem "como mulheres" por Alexandre, no caso de Luzia, e por Secundino, no caso de Guida, faz de ambas personagens ambíguas e liminares ao mundo da masculinidade e ao da feminilidade. Faz de ambas *donzelas-guerreiras*.

Se diferentes das histéricas dos romances-casos clínicos, Guida e Luzia delas se aproximam por serem também filhas do pai. Guida ficara órfã de mãe cedo e fora criada pelo pai que "tinha desgosto de que ela não fosse macho" (74, p. 20). Daí, estimular-lhe sobretudo a virilidade, o mando, a independência. O que é ressaltado por diversas vezes no romance. Veja-se o que se diz a respeito da educação de Guidinha: "Os parentes se queixavam de que o Venceslau, viúvo, criou a menina assoluta. O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver. Criou-se como a vitela do pasto" (74, p. 19). Luzia, também filha única, até os dezoitos anos fora criada pelo pai com os modos de um vaqueiro comum. E recebe comentários paternos elogiosos justamente por parecer "um homem como trinta." Ambas revelam impossibilidade de virem a repetir o modelo feminino materno, tal como ocorria com as histéricas. Opera-se, entretanto, uma substituição na máxima, que se transforma em *Tal pai, tal filha*. Fogem, assim, as donzelas-guerreiras ao destino habitual de seu sexo. Ganham funções de mando, mas vêem-se impossibilitadas ou do casamento, como ocorre com Luzia; ou da maternidade, como ocorre com Guida, estéril. Seria possível recorrer à definição atribuída à

donzela-guerreira por Walnice Nogueira Galvão: "Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa de acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem" (51, p. 8).

As herdeiras do pai: assimetria e morte

A ruptura com a analogia ao mundo feminino materno, se lhes permite a entrada numa esfera de atuação masculina, no campo do trabalho, do poder, da propriedade, as afasta dos papéis benquistos de esposa ou mãe. Por isso, Guida tem como destino a prisão e Luzia a morte. A saída do lar, a invasão do mundo masculino pelas donzelas-guerreiras não são vistas com muito bons olhos pela sociedade patriarcal brasileira do início deste século. E essa usurpação do mundo masculino termina, portanto, com a imolação das personagens. Às *filhas do pai* cabe destino igualmente melancólico. Ou enveredam, como é o caso das *histéricas*, pelo caminho de uma fragilização excessiva que as torna doentes e passíveis de tutela por algum médico. Ou se travestem e tomam para si valores e papéis masculinos, como ocorre com as *donzelas-guerreiras*, e são punidas por essa invasão ao mundo dos machos. Ou há uma feminilidade demasiada, ou uma masculinização dessas personagens cujo cordão umbilical as prende ao pai. E faz de uma possível analogia (*Tal mãe, tal filha*), dúvida (Tal pai, qual filha?) ou assimetria (*Tal pai, tal filha*).

"Bem sei que não hei de ficar para semente... Tu, que és o meu sangue, tomarás o meu lugar, sendo o que eu fui, uma mulher de bem, trabalhadeira, e temente a Deus" (73, p. 200-1), diz em determinado momento, Tia Zefa, a mãe de Luzia. Fala que não chega, porém, a se concretizar. Luzia rompe com a continuidade familiar a que alude sua mãe. Não lhe toma o lugar. Não cumpre o seu destino feminino de procriadora. Ou, como observa Walnice Nogueira Galvão em "Frequentação da Donzela-Guerreira": "Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade" (51, p. 8). Não é apenas a cadeia do sangue e do sexo que rompe. Luzia, como Guida, rompe com a divisão social de papéis estabelecida, na sociedade brasileira, para cada sexo. Se as histéricas serviam de ins-

trumento para aumentar o poder de um discurso médico, terapêutico e patriarcal, as donzelas-guerreiras estabelecem um desvio na organização social brasileira. E, em lugar dos patriarcas e médicos, investem de poder *herdeiras,* capazes de carregar cinqüenta tijolos de uma vez, como Luzia, ou ordenar a morte de um marido indesejável, como Guidinha.

Guida e Luzia são, no entanto, herdeiras *sui generis.* Sobretudo porque a herança parece vir do lado errado. Não é a figura materna que repetem, mas a paterna. E, mesmo esse modelo, ao se ver repetido por um simulacro feminino, fica ameaçado. Numa sociedade patriarcal, à mulher, quando fora de seu papel costumeiro, caberia no máximo o epíteto de "nervosa". O lugar de agentes e o poder cabiam a personagens masculinos. Não a herdeiras como Luzia e Guida. O simples fato de tomarem a si encargos masculinos joga por terra a divisão sexual de papéis na sociedade do fim do século.

Por outro lado, ficam ameaçados, igualmente, os valores patriarcais quando nas mãos dessas herdeiras de outro sexo. Luzia, mais forte que qualquer homem, é vencida ao lutar com Crapiúna quando resolve ajeitar os trajes. Luta como homem, mas se cuida como fêmea. Ambigüidade que lhe é fatal. Senão veja-se a narrativa de Domingos Olímpio: "Aproveitando um movimento da rapariga para compor o traje, Crapiúna ergueu-se, e recuou de salto" (73, p. 237). Depois de tê-lo jogado ao chão, Luzia permite que o seu futuro assassino lhe escape ao tentar "compor o traje". Com a força de homem vence a luta, com cuidados de mulher deixa a presa escapar e matá-la. Herda a força de vaqueiro do mundo paterno, mas deixa que ela se misture a pudores femininos.

Coisa semelhante acontece com Guidinha. Herda as terras e bens, além do poder político local do pai, mas os tempera com sua afetividade violenta e com uma franqueza que impede o uso bem sucedido das tocaias e mortes tão comuns no universo masculino. Por isso é presa pelo assassinato de Quinquim, o marido. Ou, nas palavras de Seu Domingos, personagem de *Dona Guidinha do Poço*:

"Agora falar verdade, ele não via motivo para tamanho alevante contra a Guidinha do Poço. Apostava como se ela tivesse mandado matar o Quinquim por trás de um pé de pau, na beira da estrada, aí pelas matas, à traição, no costume velho dos cangaceiros, o povo não se inflamava assim. O que olhos não vêem coração não sente. No seu ser, aquilo era uma covardia que estavam fazendo! Todo o mundo queria condenar a mulher à força! E

Fulano, Sicrano e Beltrano, que mandaram fazer tais e tais mortes, por que nem tiveram uma Ave-Maria de penitência e andavam passeando pela rua? O que olhos não viam..." (74, p. 212).

Guidinha não é presa só por mandar matar o marido, mas porque o faz às claras. Como às claras cometera adultério e afrontara as regras locais de convivência social. Não ordena nada além de um "costume velho" do mundo masculino, que herdara junto com a fazenda do Poço da Moita. Só que, no mundo das tocaias, tal costume, tais mortes se executam à traição. Com Guidinha, adultério e assassinato se revestem de paixão e clareza. O que acaba por levá-la à prisão.

O toque feminino, seja ao endireitar um traje ou ao ordenar a morte do próprio marido, leva as donzelas-guerreiras à perdição. Não incorporam de todo nem o mundo masculino, nem o feminino. E enchem de ambigüidades tanto um quanto o outro. Se herdam valores e bens patriarcais, tais como a força de Luzia ou o poder de Guida, estes, em mãos femininas, se revestem de novos traços. A força masculina se mistura ao pudor feminino. A tocaia é feita às claras. Ambigüidades que não condenam só Luzia e Guida à prisão e à morte. Também os valores herdados (dentre eles a divisão masculino/feminino) perdem seu sustentáculo quando na posse das herdeiras. Herdeiras ambiguamente "fêmeas" e "másculas" de uma herança também assimétrica e estranha, que parece condenar à morte tanto os bens quanto suas beneficiárias.

Da hereditariedade à herança; da biologia à economia

A herança é assimétrica porque não se faz de pai para filho ou de mãe para filha, e porque, ao contrário do naturalismo do fim de século, não pode ser explicada apenas por uma *ciência do sangue e da hereditariedade.* Não é à-toa que já não há mais lugar para doutores Lobão em *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço.* Ao invés de inventários fisiológicos, ouvem-se aí Raulino, Rosa Veado e falas como a de Seu Domingos, cheias de provérbios e ditos populares. Isso porque as donzelas-guerreiras parecem fugir das explicações médico-terapêuticas tão adequadas aos estudos de temperamento, às personagens histéricas. Não é possível falar de

Luzia e Guida apenas com o auxílio da Genética e das leis da hereditariedade.

Guidinha e Luzia não reproduzem traços *hereditários* do pai. Reproduzem e transformam traços *sociais* do comportamento masculino. São herdeiras assimétricas não dos bens do sangue familiar, e sim de propriedades móveis e imóveis. De comportamentos sociais e não de marcas genealógicas. *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço* parecem, com o auxílio de donzelas-guerreiras, se descartar da obediência naturalista às ciências biológicas e às cadeias do sangue. E abrir caminho no romance para uma ciência, não do sangue, mas da propriedade. Não da hereditariedade, mas da herança e da propriedade econômicas. E para o enlace do naturalismo não mais com as ciências naturais, como nos *estudos de temperamento,* mas com a economia e as ciências sociais, como acontece nos *ciclos romanescos* de Trinta.

A Terra: do Herdeiro ao Proprietário Burguês

Quando o espectro naturalista volta a caminhar na década de Trinta já é bem outra a trilha que constrói. Como ocorre no filme de Morel, repetem-se alguns dados, mas de modo diferente do que ocorria no século XIX. Repetem-se uma estética predominantemente visual e analógica e uma obsessiva busca via regionalismo da nacionalidade. Repetição que foge, entretanto, à trilha dos romances-casos clínicos, ao privilégio de um saber calcado nas ciências naturais. Nos anos Trinta, o romance naturalista passa pelas águas do *roman-fleuve.* Um romance apenas parece não bastar e se desdobra em outros que o continuam e o repetem.

Se os *estudos de temperamento,* romances escritos em analogia aos casos clínicos, marcam a ficção brasileira naturalista do século passado, nesse novo naturalismo proliferam os *ciclos* e as analogias entre a linguagem literária e as ciências sociais. Se antes os organismos doentes e seus médicos ocupavam o primeiro plano, agora são as grandes propriedades e seus donos. Não é difícil perceber tal mudança. Basta lembrar títulos como *O Homem, A Normalista, Filomena Borges* e compará-los a *Bangüê, Usina, São Bernardo, São Jorge dos Ilhéus, Terras do Sem Fim.* Nos primeiros a ênfase recai sobre o indivíduo, sobre o comportamento e a fisiologia humanos. Nos títulos dos romances de José Lins do Rego,

Graciliano Ramos e Jorge Amado sobressaem atividades econômicas, produtos e nomes de propriedades. Não é mais a cura de organismos doentios o "tema" enfocado, mas a posse ou a perda da terra. Os personagens não agem de acordo com sua hereditariedade familiar e étnica, mas movidos pelas heranças e conquistas econômicas. Os bens do sangue, do romance da virada de século, se fazem acompanhar dos bens econômicos. Os laços de semelhança e hereditariedade familiares se misturam aos laços da propriedade e da herança nos ciclos romanescos de Trinta.

Os bens do sangue

Não faltam, é claro, no neonaturalismo de Trinta, inúmeras referências às cadeias do sangue, às semelhanças familiares, à hereditariedade. Não falta, por exemplo, o temor de Carlinhos, em *Menino de Engenho,* de enlouquecer como o pai. Diz o narrador: "No engenho todo mundo falava: — Fulano puxou ao pai, é a cara da mãe, tem o gênio da família. Quem sabe se eu não ficaria como meu pai? Punha-me triste com estes pensamentos sombrios" (84, p. 98). Pensamentos que, volta e meia, começam a acabrunhá-lo. Como quando lhe dizem que Cabeção, um menino aleijado, nascera assim porque o pai era alcoólatra. O que leva Carlinhos imediatamente a pensar na sua própria herança paterna: "Destes problemas de hereditariedade me aproximava com pavor. Também tinha um pai a quem podia puxar. E todos no engenho pensavam nisto, porque me cercavam de cautelas e precauções. E os frascos de remédio me enchiam a boca de amargo três vezes ao dia" (84, p. 101). Ou, em *Bangüê,* quando sem forças para nada, inerte, depois de abandonado por Maria Alice, Carlos passa a ser visto como "um traste", "um doido", e chega a se perguntar: "Estaria doido? Vinha-me a certeza de que não estava. Ao mesmo tempo a lembrança de meu pai me atormentava. Doido o pai, doido o filho. Qual nada. Não estava doido não." (85, p. 94).

Se uma possível herança patológica paterna o amedronta, é com imenso prazer que ouve comentários do tipo: "Puxou ao avô!" Mas, do mesmo modo que não é doido *tal como o pai,* também é inútil a tentativa de Carlos de assemelhar-se ao avô. *Nem doido como o pai, nem senhor de engenho como o avô.* Daí, o *mea culpa*

do neto frente ao retrato do velho Zé Paulino quando, em *Bangüê*, se sente incapaz de manter nas suas mãos o engenho herdado:

"Saí para a sala de visitas e lá estava o retrato do meu avô pendendo da parede. A cara boa do meu avô, os olhos mansos, todo o velho Zé Paulino ficava vivo na moldura. E se fosse vivo e forte, o Santa Rosa não seria entregue a ninguém. Seria dele. Não devia, e lavradores não se atreveriam a fazer-lhe sombra. Eu não podia com o seu cacete. O seu sangue não estava no meu. Eu era de outra raça, era neto de outro." (85, p. 186-7)

Carlos de Melo parece jogar por terra os bens herdados. Tanto o sangue do pai quanto a propriedade do avô. Tanto a loucura como o engenho Santa Rosa lhe fogem. Carlinhos funciona como um ponto de ruptura na hereditariedade. Como é possível que um descendente por parte de mãe funcione como herdeiro? Numa cadeia de sangue patriarcal, que lugar cabe a um *filho-da-mãe?*

Filho de uma *filha* de Zé Paulino, Carlinhos não é o seu herdeiro ideal. Não é um neto *seu* ("O seu sangue não estava no meu"), mas do pai do seu pai ("Eu era de outra raça, era neto de outro"). É, portanto, figura de *desvio* na árvore genealógica por ser "filho-da-mãe". Queria, por vezes, ser "filho do pai", mas se o fosse pairaria sobre sua cabeça a ameaça de loucura. E não seria *neto* de Zé Paulino.

Assiste-se, no romance de Trinta, à transformação de uma ordem senhorial, que se criara apoiada no trabalho escravo e vai dando lugar a um modo de produção capitalista. E, enquanto no mundo patriarcal dos antigos engenhos os *herdeiros de sangue* são figuras imprescindíveis para a manutenção da continuidade familiar, na ordem capitalista perdem o sentido e se vêem substituídos pelos *self-made-men,* pelos *capitães-de-indústria.* Na produção romanesca de Trinta não é apenas às transformações no modo de produção rural que se assiste, mas ao obscurecimento da figura do *herdeiro* e da transmissão familiar da propriedade via *herança.*

Herdeiros-sem-terra

De um lado, é o herdeiro quem olha com estranheza para o círculo familiar e percebe a sua diferença. Como faz continuamente o Carlinhos dos romances de José Lins do Rego que se sente "de outra raça", "neto de outro", irremediavelmente "órfão". E

cada vez menos semelhante aos seus: "para os meus efeitos literários eu me enchia de orgulho com os meus parentes rurais, entretanto, não sei por que, cada vez mais me sentia afastado deles" (85, p. 10). Por outro lado, os próprios parentes ou os pais se apercebem das assimetrias e diferenças que marcam os seus possíveis herdeiros e fazem deles, não elos de ligação, mas pontos de ruptura na continuidade familiar.

Exemplar, neste sentido, é Silveirinha, personagem de *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* de Jorge Amado. No primeiro romance, Silveirinha aparece apenas como um menino pequeno em quem Ester, sua mãe, não consegue se reconhecer. Veja-se a descrição da cena em que Ester observa a criança: "No fim de dez meses nascera um filho, agora tinha ano e meio e Ester via horrorizada que Horácio nascera novamente na criança. Era tudo dele e Ester pensava consigo mesma que ela era culpada, pois não colaborara no gestar daquele ser, nunca se entregara, fora sempre tomada como um objeto ou um animal." (4, p. 59-60). Ao filho se refere indiretamente Ester como "criança", "aquele ser". Não consegue ver nele nada que pertença a ela. Não o vê como continuação, como filho propriamente. Nele percebe apenas a herança fisionômica do marido. Daí, olhar e velar o menino e enxergar o rosto do pai: "Cantava para a criança que a olhava com seus olhos baços e duros, os olhos de Horácio (. . .)" (4, p. 60) Ester exemplifica o próprio lugar da mulher na ordem patriarcal. Nela, todos os filhos devem necessariamente ser só *filhos-do-pai.* Restando à mulher o papel de *mãe-sem-filho.*

Diante do filho crescido é o Coronel Horácio quem não se reconhece nele. E chegam a ir aos tribunais numa disputa pelas terras de que Silveirinha se julgava herdeiro. Horácio não o vê nem como herdeiro biológico, nem como futuro proprietário de suas terras. Como ocorrera com Ester, agora é o pai quem vê em Silveirinha apenas traços maternos. Por isso, depois de o filho ganhar na justiça as terras, Horácio lhe mandar o seguinte recado: "Vosmicê vai me fazer um favor. Vai dizer a ele, a meu filho, para ele vim, que eu tou esperando ele... Eu não pude matar a mãe dele, só soube que ela não prestava quando já era finada... Mas ele eu soube antes... Vosmicê diz a ele que é pra vim, eu tou esperando por ele... Que venha logo..." (4, p. 301) Associa Silveirinha a Ester numa cadeia de traições. Enquanto a mulher cometera adultério só descoberto depois de sua morte, o filho tenta tomar-

lhe as terras igualmente "à traição". E a recusa de Horácio em olhar para o filho como herdeiro se reveste de características bem mais trágicas do que a simples estranheza de Ester ao olhar o bebê. Horácio não se limita a "estranhar" o filho. À impossibilidade de vê-lo como herdeiro benquisto se segue o desejo de matá-lo. Em Silveirinha não percebe uma possível continuidade, apenas diferenças. Daí, a ruptura radical com uma futura continuação biológica. Daí, o último gesto do Coronel Horácio: o pagamento de alguém que contratara para assassinar o filho. E o aviso ao capataz: "Pague ao moço pelo favor que vai fazer... Pague bem pago..." (4, p. 301). Não há lugar para os "filhos-da-mãe" na ordem patriarcal. Rejeitados pelo pai, a esses impossíveis herdeiros parecem restar ou a culpa de um Carlinhos, ou a condenação de um Silveirinha.

Ora é o próprio herdeiro quem se vê forçado a abandonar as propriedades herdadas, ora o pai quem o deserda. O Carlinhos de *Bangüê* "deixava o Santa Rosa para os outros", mas "comprara uma passagem de trezentos contos para o mundo". Silveirinha luta por suas terras na justiça e se vê condenado à morte pelo próprio pai. O Padilha, dono de São Bernardo, é enredado por Paulo Honório que acaba lhe tomando a propriedade. Padilha, Silveirinha, Carlos, os *herdeiros* do romance de Trinta, de uma maneira ou de outra, perdem os bens oriundos de uma herança familiar. E cedem lugar a outro tipo de proprietário. A outra lógica que não a da herança. A outra ordem que não a *senhorial*.

O que era de Padilha passa às mãos de Paulo Honório, o que era do velho Zé Paulino e depois de seu neto passa para o Dr. Luís da Usina S. Félix, o que era dos Badaró e do Coronel Horácio fica com Carlos Zude, testa-de-ferro de companhias exportadoras estrangeiras. E, se Padilha, Carlinhos e Silveirinha se aproximam na condição de *herdeiros despossuídos*, Paulo Honório, Carlos Zude e Dr. Luís têm em comum o perfil do *self-made-man*, do proprietário sem nome de família. Dos "donos do poder" num modo de produção capitalista.

A morte do herdeiro; o vigor do capitão-de-indústria

O romance de Trinta narra simultaneamente uma morte: a do herdeiro, e um fortalecimento: o do capitão de indústria. Morre o velho senhor rural, nasce o proprietário capitalista. Ficam sem sentido os laços de família e a lógica da hereditariedade diante das regras capitalistas de produção. Fica sem sentido o biologismo do romance naturalista da virada de século, apropriado quando o mundo em que se movem os personagens é exclusivamente o dos interiores de casas e famílias patriarcais. Quando não são mais "organismos doentes" que estão em pauta, mas "grandes propriedades", a analogia romanesca não pode ser com teorias da hereditariedade e leis do sangue. Quando se falava de Magdá, Maria do Carmo ou Lenita bastava recorrer a "estudos de caso", à medicina comportamental. Quando se fala no Santa Rosa, em São Bernardo e nas "terras do cacau"; quando se narra o fracasso dos herdeiros de sangue e a vitória da apropriação capitalista, as analogias deixam o terreno da biologia e passam para o campo das ciências sociais e da economia.

O reinado da economia

Troca de referencial que é tanto mais significativa quando lembramos que, em 1873, Sílvio Romero chegara a se indagar sobre a "cientificidade" da economia política. E afirmara categoricamente: "Na classificação das ciências, na ordem ultimamente proposta pelo sábio Spencer, a economia política não deve vangloriar-se de achar um assento" (88, p. 15). Exclusão que é explicada por ele em "Se a Economia Política é uma ciência", artigo incluído nos *Estudos de Literatura Contemporânea.* Diz Sílvio Romero:

> "Triste empenho! Pretender fundar uma ciência daquilo que por sua natureza é flutuante, não da mobilidade regular das evoluções humanas, mas da irregularidade caprichosa das modas e das variações do tempo, é intentar a ciência do impossível. Essa categoria admite somente o verossímil, o provável, as afirmações não atingem nunca a altura imperturbável das demonstrações científicas. A história das relações econômicas nos últimos oitenta anos aí está para provar a vacuidade das doutrinas professadas. Estas têm levado a peito baralhar as mais simples noções. As suas idéias, longe de ser claras e definidas, pairam indecisas" (88, p. 13).

Chega a parecer engraçada a comparação do artigo de Sílvio Romero com outro de Graciliano Ramos, de 1945. Se no século XIX as vedetes eram as ciências biológicas e a economia sequer é considerada "científica", para os romancistas dos anos Trinta torna-se referencial obrigatório. Segundo Graciliano, "a leitura dos ro-

mances brasileiros, até dos melhores, quase sempre nos dá a impressão de que os nossos escritores não conseguem fazer senão trabalhos incompletos" (81, p. 253). E "incompletos" porque "de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas" (81, p. 254), porque "abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia" (81, p. 253).

O recurso à economia política, discutível no século passado, torna-se obrigatório na produção ficcional dos anos Trinta. Chegando a propiciar, por vezes, trechos quase didáticos nos romances. Como a seguinte passagem de *Cacau,* onde se tenta explicar o que significa *luta de classes*: "Aqui se aprende muito. Tem resposta para o que a gente perguntava aí. Eu não sei explicar direito. Você já ouviu falar em luta de classe? Pois é, luta de classe. As classes são os coronéis e os trabalhadores. Venha que fica sabendo tudo. E um dia a gente pode voltar e ensinar para os outros" (3, p. 212). Outro trecho correlato é a tentativa de explicação por parte de Joaquim, em São *Jorge dos Ilhéus,* das transformações da economia capitalista até o futuro socialista que prevê como indiscutível segundo as leis e o determinismo de uma dialética simplista. Observemos seu diálogo com o poeta Sérgio Moura: "'Companheiro Sérgio, o tempo deles [sc. dos coronéis] passou... Agora começou o tempo dos exportadores, que é o tempo do imperialismo. Mas também esse tempo vai passar. Primeiro, eles vão brigar entre eles mesmos." (5, p. 352-3).

Coladino, em *Cacau*, e Joaquim, em *São Jorge dos Ilhéus* assumem papel semelhante ao dos doutores nos estudos de temperamento. Só que, ao invés de se reafirmar uma ciência do organismo, *tem voz no romance de Trinta quem é dono de algum saber sobre a terra, a economia, ou quem possui alguma propriedade.* Há também os técnicos como o Dr. Dinis que visita a "Bom Jesus" em *Usina,* e dá o seu disgnóstico: "achou tudo uma perfeição" (86, p. 127). Sobre ele se diz no romance: "A notícia das impressões do Dr. Diniz correu pela família como a visita de um médico de fama que viesse constatar a robustez de saúde de um chefe" (86, p. 128). Como os médicos que visitavam as pacientes histéricas dos romances do século XIX, agora são os "doutores" na "ciência da terra" que falam. Usineiros, químicos, exportadores, trabalhadores: ocupam a cena romanesca aqueles que possuem ou trabalham a terra. E o poder discursivo, antes nas mãos de um Dr.

Lobão, passa de um referencial médico-terapêutico para as explicações econômicas da realidade brasileira.

Seria possível associar os trechos citados de Jorge Amado, com explicações sobre o significado das lutas de classes ou de uma teleologia materialista apontando para um futuro revolucionário, ao detalhismo das descrições de sintomas, ataques histéricos e doenças de todo o tipo, tão freqüentes no naturalismo da virada de século. Num romance como *O Mulato* cabe a descrição minuciosa de uma morte por *volvulus* ou de um dos ataques histéricos de Ana Rosa. Num romance como *Cacau* são as explicações econômicas que se tornam pormenorizadas. No fim de século medicalizam-se o romance e a sociedade brasileiros. Nos anos Trinta "sociologizam-se" a discussão intelectual e a produção ficcional do país.

Dos laços de sangue aos de propriedade e classe

Por meio de figuras como Carlinhos, Padilha e Silveirinha observávamos como, no romance de Trinta, não há respaldo para a máxima *Tal pai, tal filho,* tão grata ao naturalismo do fim de século. Entre o Coronel Horácio e Silveirinha, o velho Zé Paulino e Carlinhos, os velhos senhores de engenho e seus herdeiros, não há lugar para analogias, mas para assimetrias, descontinuidade e rupturas. Os laços de sangue e herança que resguardavam a família, a sociedade e o romance naturalista do século passado ficam desfeitos com a substituição do *herdeiro* pelo *proprietário burguês.*

No lugar dos antigos senhores ficam personagens como o Paulo Honório de *São Bernardo,* sem tradição, sem nome de família, sem sangue patriarcal. Ou, como se define o personagem de Graciliano Ramos: "Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado" (79, p. 182). Paulo Honório não fala de *casta,* mas de *classe.* Não fala de *hereditariedade,* mas de *trabalho.* Apropria-se de São Bernardo, não a herda como Luís Padilha. Nem tem um pai como Salustiano Padilha ou um avô como Zé Paulino por modelos. Nem uma família ou uma "casta" às quais esteja ligado por laços de sangue ou de semelhança.

Com a *morte do herdeiro,* semelhanças e analogias deixam de ter por base os laços de família e a hereditariedade. O que não significa que as analogias desapareçam no romance de Trinta. Há uma

transformação da antiga máxima, garantida pelas leis da hereditariedade e da herança econômica.

Se o neto Carlinhos não consegue se assemelhar ao avô, este se assemelha ao seu próprio engenho. *Tal proprietário, tal propriedade. Tal senhor, tal engenho.* Assim se refere a ele o neto: "Na sua fábrica era ele a peça principal da engrenagem" (85, p. 8); "Não fora o engenho que fizera grande o meu avô. Ele é que fizera o engenho grande." (85, p. 15). A simbiose entre o engenho Santa Rosa e seu dono chegando a tal ponto que a morte de um e a decadência de outro se acham estreitamente ligadas. Até a doença de Zé Paulino é descrita em analogia com o funcionamento de um engenho: "Que dor profunda não o machucaria! Tossia cada vez mais e a bronquite crônica perturbava as suas noites de sono solto. Comendo pouco, não ia mais aos banhos de madrugada. Como a roda volante do engenho, empacava" (85, p. 42). Não é como um organismo doente, mas como a "roda volante" empacada de um engenho que se percebe o envelhecimento de Zé Paulino.

As semelhanças não ficam, entretanto, apenas entre o senhor e sua propriedade. O modo de explorar economicamente a terra faz com que esta mude de feição quando passa, por exemplo, de engenho a usina. Mudança que marca igualmente o perfil de seu proprietário e dos que nela trabalham. Basta lembrar as transformações por que passa o engenho Santa Rosa quando, nas mãos do Tio Juca, vira Usina Bom-Jesus. Veja-se a descrição das transformações em *Usina*: "O povo pobre reclamava a vida. Tivera que botar para fora muita gente viciada com os tempos do Velho José Paulino. Queriam ficar na propriedade, desfrutar as terras e fugir das obrigações. O seu Tio Lourenço acolhera no Gameleira uma porção deles. Em bangüê podia ser, mas usina não podia agüentar morador com regalias. A terra era pouca para cana" (86, p. 141). Assim pensa Juca, que conclui se desculpando: "Afinal de contas o que ele estava fazendo não havia usineiro que não fizesse. Usina pedia as terras livres para cana. Do contrário teria que estragar o seu trabalho se fosse amolecer o coração. Havia muita diferença dum coração de senhor de engenho para um coração de usineiro" (86, p. 141). As ações e emoções de Juca se acham qualificadas por uma única palavra: *usineiro*. Tanto o proprietário, quanto as terras, se acham contaminados pela nova organização econômica.

Tudo gira em torno da usina. A tal ponto que, em determinado momento, as ações ficcionais passam a ter como sujeito a própria usina. Diz-se: "A Usina arrasara o Paraíba com a podridão de suas caldas", "Usina queria água doce, que não lhe estragasse as máquinas" (86, p. 145). "A usina mandara fazer uma barragem bem dentro da mata e cercava tudo de arame, com vigias armados de rifle" (86, p. 146). É "a usina" fez isso, "a usina" fez aquilo. A ligação entre usineiro e usina é tão forte que as ações de um são descritas como de outro. E, como se associara o enfraquecimento de Zé Paulino ao fim do engenho, também Dr. Juca e sua usina perdem o poderio concomitantemente. Um fica aleijado, a outra vai parando a produção. Uma decai, o outro adoece. Ou, na descrição do narrador de *Usina*: "Fora-se o velho José Paulino, acabara-se o Santa Rosa. E estava ali o Dr. Juca como um aleijado e a Bom Jesus no fim, sem força para moer um feixe de cana." (86, p. 255).

Ora é a organização econômica da propriedade que funciona como eixo para analogias do tipo *Tal engenho, tal senhor* ou *Tal usina, tal usineiro*, ora se estabelecem analogias em função da classe a que pertencem os elementos comparados. Agora é fora do horizonte familiar que se tornam perecíveis as semelhanças, detectadas em função de idênticos interesses de classe. Poderíamos, por exemplo, detectar "uma cadeia de herdeiros", uma "cadeia de moleques", uma "cadeia de capitalistas" e assim por diante. Há Carlinhos, Silveirinha e Padilha, herdeiros destronados os três. Há o Dr. Luís, Carlos Zude e Paulo Honório, proprietários capitalistas "tais e quais". Há o moleque Ricardo, o Colodino de *Cacau*, o Joaquim de *São Jorge dos Ilhéus*, três trabalhadores com consciência de classe.

Tal classe, tais características: essa a "máxima", fundamentada nas relações econômicas, que serve de base a uma caracterização semelhante de personagens como, por exemplo, o Coronel Misael e o tio do narrador de *Cacau*. "Como se parecia com o meu tio, o Coronel!", observa o narrador. Ambos barrigudos, gordos, ricos, exploradores. Assim é descrito o tio: "Meu tio, o dono, estava bem mais velho e mais vermelho e mais rico. A barriga era o índice da sua prosperidade. À proporção que meu tio enriquecia ela se avolumava. Estava enorme, indecente, monstruosa. Poucas fortunas em Sergipe igualavam nesse tempo à sua" (3, p. 132). Quase com as mesmas palavras se refere o sergipano ao Coronel Misael: "Cultivava, como meu tio, uma barriga redonda, símbolo da sua fartura e da sua riqueza" (3, p. 180). *Tal riqueza, tal barri-*

ga. Tal tio, tal Coronel: ligam-se os "poderosos" por sua aparência gorda, índice de sua fortuna. Os dois personagens tornam-se análogos diante do olhar de Sergipano, de alguém que diferencia as classes e seus interesses antagônicos.

As analogias se estabelecem em função do modo de produção, da classe, dos interesses econômicos. Daí, por exemplo, Paulo Honório reconhecer nas suas atitudes o proprietário ávido de posses, o burguês, e atribuí-las ao que denomina sua *profissão*:

"Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte. A desconfiança é também conseqüência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes." (97, p. 187).

Tal "profissão", tal comportamento. Tal proprietário, tal avidez de lucro.

Paulo Honório se vê como duplicata de sua classe, de sua *profissão*. Assim como Sergipano enxerga o tio e o patrão como "iguais". E Juca se vê "como todo o usineiro". Percorre as analogias recorrentes no romance naturalista de Trinta um elo idêntico. Propriedade, classe, modo de produção são termos que têm sua origem no campo das ciências sociais. E, é nesse terreno que se fundamentam as analogias que observamos. Tão mais estreitas, quanto maior for a confiança nas explicações econômicas. Do mesmo modo que, no naturalismo do século XIX, a repetição de um *Tal pai, tal filho* ou *Tal comportamento, tal histeria* ou *Tal diagnóstico, tal remédio* se achava estreitamente ligada à crença num discurso médico-terapêutico. As analogias que percorrem a ficção naturalista dos anos Trinta, encontram seu fundamento noutra analogia: entre a linguagem literária e as "novidades científicas" em voga; entre literatura e ciências sociais.

A teleologia materialista

Se, nos *estudos de temperamento*, essa analogia com a ciência dotava os romances naturalistas de "efeito tranqüilizador" com relação a laços de família ameaçados de ruptura, coisa semelhante ocorre com relação à situação do país, pintada com cores tão som-

brias. Se o pai do conto "Heranças", de Aluísio Azevedo, se punha feliz ao perceber na rebeldia do filho não um sinal de ruptura mas um traço hereditário da patologia familiar, também o leitor se tranqüiliza ao ouvir palavras como as de Joaquim em *São Jorge dos Ilhéus*: "Primeiro a terra foi dos fazendeiros que conquistaram ela, depois mudou de dono, caiu na mão dos exportadores que vão explorar ela. Mas um dia, companheiro, a terra não vai ter mais dono..." (5, p. 353).

Se a rebeldia se apagava graças às teorias da hereditariedade, também a exploração capitalista desaparece frentte à fé de Joaquim numa teleologia materialista que lhe parece indiscutível. No presente a terra está nas mãos dos exportadores mas, no socialismo futuro, não haverá mais donos ou empregados. Sua dialética simplista, sua fé no "socialismo que virá", seu "um dia", são tão tranqüilizadores quanto a fé irrestrita na hereditariedade. Num caso se percebe a família como algo indestrutível e ligado por uma "científica" cadeia biológica. No outro, não se chega a ver como problemática a sociedade em que se vive, já que a exploração descrita ficionalmente tem decretado um fim próximo e indiscutível para "um dia que virá". Não há lugar para uma percepção mais crítica do leitor já que os tranqüilizantes, hereditário ou revolucionário, lhe são apresentados como conclusões científicas. Ou de um saber biológico, no naturalismo do século XIX; ou de um materialismo simplista, no romance de Jorge Amado.

Os efeitos de analogia e de tranqüilização no romance de Trinta encontram respaldo, portanto, nas ciências sociais. Sobretudo nas explicações econômicas. Mas não param por aí as relações entre a literatura e as ciências sociais nos anos Trinta. Até o seu modelo romanesco — *o ciclo* — parece ter sido tomado de empréstimo à ciência econômica. Fato semelhante ao que ocorrera no século passado, quando o naturalismo buscou no *caso clínico* inspiração para os seus mistos de romance e estudos de temperamento.

Os ciclos dos anos 30 (José Lins e Jorge Amado)

O termo *ciclo*, fundamental nos estudos da economia brasileira, possui, ainda no campo das ciências sociais, duplicidade que até certo ponto se mantém no seu aproveitamento romanesco. Falar

em ciclo tanto aponta para a velha periodização da economia brasileira com base nos ciclos do pau-brasil, cana, ouro, algodão, cacau, quanto para a "natureza cíclica da economia capitalista". *Ciclo* é vocábulo pertencente tanto a uma história econômica que privilegia a exportação, quanto a uma interpretação materialista do país. Daí, sua utilização tanto na *teoria dos ciclos,* quanto nas análises do modo capitalista de desenvolvimento econômico. Palavra-chave nas interpretações econômicas do país, é o *ciclo* o modelo romanesco básico na década de Trinta.

Veja-se como se refere José Aderaldo Castello em *Aspectos do Romance Brasileiro* aos anos Trinta: "O grupo de romancistas do Nordeste (e em condições semelhantes o grupo de romancistas do Sul) é assim denominado, levando-se em consideração a procedência das figuras que o integram bem como a limitação do ambiente em que situam seus romances. Caracteriza-se, essencialmente, pelo cultivo de romances cíclicos da seca, do cangaço e misticismo, da cana-de-açúcar e do cacau, ao lado da decadência do coronelismo latifundiário." (38, p. 130). Diz ele:

> "A contribuição representada pelas novas tendências indicadas, são devidas principalmente a José Lins do Rego com o conjunto de romances do ciclo da cana-de-açúcar e a Jorge Amado, com o ciclo do cacau. São ciclos que apresentam grande interesse econômico e social e que documentam, com relevo, as transformações de valores patriarcais dos senhores de latifúndios imensos, expressão do coronelismo e do bacharelismo, transformações, em última análise, de nossa sociedade rural" (38, p. 131).

Diante da ênfase nos *ciclos*[6] se poderia perguntar o porquê de sua proliferação no romance brasileiro de Trinta. Por que essa necessidade de um romance continuar no outro e um tema necessitar de vários volumes para ser desenvolvido ficcionalmente? Por que *Cacau* se desdobra em *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*? Por que *Menino de Engenho* continua em *Doidinho, Bangüê, Moleque Ricardo* e *Usina*? Por que um "ciclo" do cacau e um "ciclo" da cana-de-açúcar?

---

[6] Consultar também, sobre os ciclos de 30, *O Romance do Açúcar* de Edilberto Coutinho (Livraria José Olympio 1980) e *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro* de José Maurício Gomes de Almeida (Ed. Achiamé, 1981).

O ciclo familiar

A idéia de *ciclo* não chega a ser exclusiva dos anos Trinta. Basta lembrar o ciclo dos Rougon-Macquart de Zola. Ou o esboço de um ciclo romanesco que Aluísio Azevedo apresentara num artigo de 1885 publicado em *A Semana*. O projeto incluía cinco romances na ordem seguinte: *O Cortiço, A Família Brasileira, O Felizardo, A Loureira, A Bola Preta*. Romances cujo pano de fundo deveriam ser "fatos da nossa vida pública que jamais serão apresentados pela História". Eis como explica Aluísio Azevedo esse ciclo que nunca chegou a concluir e teve apenas o primeiro romance da série planejada trazido a público:

> "O primeiro romance, *O Cortiço,* faz-nos ver um colono analfabeto, que de Portugal vem com a mulher trabalhar no Brasil, trazendo consigo uma filhinha de dois anos.
>
> Esta criança vem a ser a *menina do cortiço,* um dos tipos mais acentuados da obra, o qual será ligado imediatamente a um tipo novo, o tipo do *vendeiro, amancebado com a preta.* O colono deixa a mulher por uma mulatinha e deste novo enlace surgem o *Felizardo* e a *Loureira.* Participa deste grupo o tipo do *capadócio,* o pai-avô do *capoeira,* que mais tarde é chefe de malta e força ativa nas eleições. Ligado a este chefe de malta está um tipo que contrasta com ele: é o antigo conselheiro de Estado, político formado durante a menoridade do Sr. D. Pedro II e graduado em posição pelos seus serviços à causa da revolução mineira. Do conselheiro nasce a família brasileira, composta de quatro figuras, a saber: o chefe conselheiro, de cinqüenta e tantos anos, conservador e lírico; a esposa deste, senhora de quarenta, muito apaixonada pela *História dos Girondinos,* de Lamartine, sonhando reformas e lamentando não ser homem para desenvolver o que ela julga possuir de ambição política no seu espírito; a filha, moça de vinte anos, prática e interesseira, vendo sempre as coisas pelo prisma das comodidades e das conveniências sociais; o filho, rapaz de dezesseis anos, presumido filósofo e muito convencido de que está senhor de toda a ciência de Augusto Comte.
>
> É sobre esta família que têm de agir o *Felizardo* e a *Loureira;* é nesta família que a Loureira vai buscar o amante, o filósofo de dezesseis anos, a quem não valerá toda a teoria científica de Comte e Spencer e que dará um dos bilontras da *Bola Preta;* enquanto que o Felizardo, conseguindo casar-se com a filha do conselheiro e conseguindo, uma vez rico, fazer carreira política, vai influenciar os destinos do Brasil e comprometer a posição do Monarca, como se verá no último livro" (cit. em *Aluísio Azevedo, uma vida de romance,* 68, p. 213).

O ciclo planejado por Aluísio Azevedo é, como o dos Rougon-Macquart de Zola, um *ciclo familiar*. As relações entre os personagens previstos para os cinco romances são, fundamentalmente, laços de família ou de caráter sexual. Fala-se em "enlace", "casamen-

to", "família brasileira". E as situações previstas, desde a carreira política de Felizardo à decadência imperial, se apresentam como decorrentes de fatos significativos na vida familiar dos personagens. Não se fala no artigo de Aluísio Azevedo em classe, em relações econômicas, mas em *raça* e em *filiação*. Daí a toda hora surgirem palavras como "filho", "filha", "filhinha", "mulher", "esposa". Ou "preta", "mulatinha". O ciclo não realizado teria por base, portanto, os laços da hereditariedade e do atavismo.

Ciclos de transformações econômicas

Não dá, portanto, para associar muito intimamente o projeto de Aluísio Azevedo aos *ciclos* do romance de Trinta. Já o modo como um Aderaldo Castello, por exemplo, se referia a eles afasta a hipótese de serem apenas "sagas familiares". São ciclos do cacau, da cana, do cangaço, do misticismo. O que dá nome aos ciclos são produtos econômicos (cana, cacau) ou modos de intervenção na sociedade brasileira (cangaço, misticismo). Nenhum dos romances de José Lins se chama "A Família Brasileira" como um dos previstos por Aluísio Azevedo. Nenhum se chama "O neto do coronel" e sim *Menino de Engenho*. São as diferentes formas de exploração da terra (engenho, bangüê, usina) as vedetes do Ciclo da Cana-de-Açúcar. E os personagens não se definem em função do nome ou da hereditariedade familiar, mas de sua condição social: *menino* Carlos, *moleque* Ricardo. E, sobretudo, em função de suas relações com a terra e o modo como esta é explorada. Por isso o título do romance é *Menino de Engenho*, a ênfase vai para o engenho, para uma analogia entre o destino da terra (engenho, usina) e dos personagens (senhor de engenho, usineiro). Ou, na descrição do próprio José Lins do Rego em nota à primeira edição de *Usina*: "Carlos de Melo, Ricardo e o Santa Rosa se acabam, têm o mesmo destino, estão tão intimamente ligados que a vida de um tem muito da vida do outro. Uma grande melancolia os envolve de sombras. Carlinhos foge, Ricardo morre pelos seus e o Santa Rosa perde até o nome, se escraviza" (86, p. 2).

Se José Lins narra a história de uma família de grandes proprietários em decadência, essa narrativa se mistura à de outra decadência. É a lógica da exploração capitalista mais aprimorada que

vem substituir os gritos de Zé Paulino. O assalariado substitui o "compadre". O proprietário burguês ocupa o lugar do senhor de engenho e dos seus herdeiros. Não é o poder de *uma* família que se extingue, o modo como se organizava essa dominação é que se torna anacrônico. Não é a memória de uma família e sim da *família patriarcal nordestina*. Como explica José Lins em *Usina*: "A história desses livros é bem simples — comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos." (86, p. 2). Refere-se a "meninos", a "engenhos". Por vezes usa até os nomes próprios no plural, para indicar que se trata de personagens que representam toda uma camada social. Por isso fala em "Ricardos" para indicar os "moleques de bagaceira", e em "muitos Carlos" quando se refere aos "meninos de engenho".

Engenho e bagaceira, herdeiro e moleque, senhor e capitão de indústria, bangüê e usina, as oposições e diferenças que se criam de um romance a outro têm um solo econômico. Sua lógica é a das transformações sociais e econômicas. Não a do sangue e da hereditariedade como no projeto de ciclo de Aluísio Azevedo e no naturalismo do fim de século. Em Trinta, não se trata de *ciclos familiares*, pautados na repetição de traços hereditários. Trata-se sim de ciclos de transformações históricas e econômicas. Como se pode perceber nas palavras introdutórias de Jorge Amado a *São Jorge dos Ilhéus*: Diz ele.

> "Em verdade este romance e o anterior, *Terras do Sem Fim*, formam uma única história: a das terras do cacau no sul da Bahia. Nesses dois livros tentei fixar, com imparcialidade e paixão, o drama da economia cacaueira, a conquista da terra pelos coronéis feudais no princípio do século, a passagem das terras para as mãos ávidas dos exportadores nos dias de ontem. E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista. Diz Joaquim que a etapa que está por vir será plena de heroísmo, beleza e poesia, e eu o creio." (5, p. 9)

A "única história" que liga os romances do Ciclo do Cacau é, portanto, o "drama da economia cacaueira". A "história" que percorre todos os romances do Ciclo da Cana é a do Santa Rosa. Mesmo depois de Carlos de Melo sair de cena, continua o ciclo. Mesmo em *Moleque Ricardo* está presente o engenho nas recordações de Ricardo que acaba voltando a ele em *Usina*. Quem efetivamente

serve de elo de ligação entre os diversos romances de José Lins do Ciclo da Cana é o engenho Santa Rosa. Engenho, bangüê, usina: transformações por que passam as terras da cana e que mobilizam os diferentes comportamentos dos personagens e as situações criadas nos diversos romances. A história que liga os romances e faz deles um *ciclo* é, nas palavras de José Lins do Rego, "a história do Santa Rosa arrancado de suas bases, espatifado, com máquinas de fábrica, com ferramentas enormes, com moendas gigantes devorando a cana madura que as suas terras fizeram acamar pelas várzeas" (*Usina*, p. 2).

Há dois ciclos em questão: o do cacau e o da cana. De ambos se poderia dizer, como faz Aderaldo Castello, que "documentam as transformações de valores patriarcais", a passagem das terras das mãos dos "coronéis" para companhias exportadoras estrangeiras, cujos testas-de-ferro são personagens como o Carlos Zude de *São Jorge dos Ilhéus*, ou para as mãos de proprietários burgueses como o Paulo Honório de *São Bernardo*. Caberia então perguntar de novo: por que o *ciclo* foi o modelo romanesco privilegiado pelo neonaturalismo de Trinta?

Por que o ciclo?

Uma explicação já se tem em mãos: porque se narram transformações que não se deram do dia para a noite, que tiveram larga duração, também sua representação ficcional se dá em vários volumes. A passagem do engenho à usina, das mãos de Zé Paulino para seu herdeiro e deste sucessivamente para o tio e o Dr. Luís, são acontecimentos que se dão numa larga faixa de tempo. Da mesma maneira, a conquista das terras do cacau, o coronelismo e o posterior domínio das exportadoras, narradas por Jorge Amado, não se sucedem rapidamente. Nesse sentido, se poderia talvez dizer que a longa extensão temporal que se procura abarcar nos romances, acaba por determinar que estes se tornem igualmente extensos, se convertam em ciclos.

Os livros de memória

Talvez se pudesse, no entanto, acrescentar a esta outra explicação. Poderíamos, por exemplo, associar os ciclos romanescos de

Trinta a *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust. E buscar a explicação para a necessidade dos ciclos num comentário crítico de Walter Benjamin sobre a obra de Proust. Por que tanto ele quanto um José Lins precisaram igualmente de tantos tomos? Benjamin em "Sur quelques thèmes baudelairiens" associou a necessidade dos oito volumes de *Em Busca Do Tempo Perdido* à dificuldade da tarefa que Proust se teria imposto: narrar a própria infância, narrar um tempo perdido. Segundo Benjamin, "os oito tomos da obra proustiana dão uma idéia de tudo que foi preciso colocar em jogo para restaurar, na sua atualidade presente, o rosto do narrador". (25, p. 230). Dificuldade tanto maior quando se lembra que o narrador de *O Tempo Redescoberto*, último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, ainda se lamenta da exigüidade do tempo, ainda gostaria de um "prazo" maior "para terminar sua obra". E encerra a série de romances proustianos com um lamento:

> "Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, a risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes — entre as quais tantos dias cabem — no Tempo". (78, p. 251).

É impossível para o narrador proustiano considerar encerrada sua tarefa, tendo em vista o objeto de sua busca: o Tempo. Ao tentar imprimir em sua obra, "o cunho desse Tempo", Proust a torna obrigatoriamente interminável. Os tomos se sucedem como as tentativas inúteis de Alice na "Loja da Ovelha" em alcançar objetos nas prateleiras. Em ambos os casos a busca se alonga proporcionalmente à dificuldade de obter o que se deseja. Por isso se queixa o narrador de *O Tempo Redescoberto*: "Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra".

Por isso se queixa também José Lins do Rego na introdução de *Meus Verdes Anos* de que talvez lhe escape alguma coisa: "Fiz livro de memória, com a matéria retida pela engrenagm que a natureza me deu. Pode ser que me escape a legitimidade de um nome ou de uma data. Mas me ficou a realidade do acontecido como o grão na terra. A sorte está em que a semente não apodreça na cova e que o fato não tenha o pobre brilho do fogo-fátuo. É tudo o

que espero dos "verdes anos" que se foram no tempo, mas que ainda se fixam no escritor que tanto se alimentou de suas substâncias." (83, p. 8).

José Lins, como Proust, fala do que "se foi no tempo". Daí, o lamento também do narrador de *Meus Verdes Anos*:

"Talvez que o Marechal, vendo-me, viesse cair nas minhas mãos. E mal pus os pés por debaixo da goiabeira, ele voou para longe até sumir-se na distância. Ainda o vi como um pontinho no céu azul. Vi-o furando o espaço e correndo para o mundo. Lá se fora ele com os cantos que enchiam de alegria as minhas madrugadas de asmático. Lá se perdia ele para sempre, assim como estes meus verdes anos que em vão procuro reter" (83, p. 350-1).

A tentativa de retê-los é tão forte que não apenas José Lins escreve todo o ciclo memorialista, como *Meus Verdes Anos* é praticamente uma reedição de *Menino de Engenho*. Via memória,, via ficção, busca a reprodução fiel de suas vivências de menino de engenho. E como se não bastasse o romance inicial do ciclo, ainda o repete, dando aos personagens os nomes daqueles que os inspiraram. As duas versões da narrativa de sua infância se explicam pela ansiedade em "reter" o mais fielmente possível o tempo passado.

É compreensível, nesse sentido, que *Meus Verdes Anos* termine com a descrição de uma tentativa inútil de recapturar o canário Marechal, que tinha fugido O menino chega ao quintal apenas a tempo de vê-lo voar para longe, de vê-lo desaparecer "como um pontinho no céu azul". E é em analogia com a fuga de Marechal que descreve o narrador o seu próprio projeto memorialista. Tanto o canário como seus "verdes anos", "em vão procura reter". Como o narrador proustiano, como Alice e suas sucessivas tentativas de alcançar a prateleira certa.

A cada tentativa fracassada, Alice acrescenta outra. Proliferam as tentativas, da mesma maneira que os romances em *Em Busca do Tempo Perdido* e no Ciclo da Cana-de-Açúcar. Talvez uma das marcas registradas do memorialismo seja justamente essa produção em série, esse caráter cíclico, esses romances que se desdobram noutros. "Reter" ficionalmente o tempo apresenta dificuldades semelhantes à captura do canário Marechal. Por isso cada romance aponta novas lacunas, origem de novos romances. Por isso um Jorge Andrade também escreve um ciclo dramatúrgico para narrar a decadência do patriarcado rural paulista. Por isso se sucedem os volumosos livros de memórias de Pedro Nava. Por isso Drummond es-

creve tantos *Boitempos*. E é nesse sentido que explica José Aderaldo Castello o ciclo romanesco da cana-de-açúcar em *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*: "É curioso como a memória, com o seu poder recriador, dominou o romancista, determinando um tanto misteriosamente aquela mudança de atitude que o fez transformar uma biografia num romance, romance que exigiria outros para completar-se" (39, p. 123).

Os romances cíclicos e o assassinato dos coronéis

Se, entretanto, caracterizarmos os romances cíclicos de Trinta unicamente em função de um projeto memorialista, ficariam excluídos dessa explicação os romances do ciclo do Cacau de Jorge Amado. Em *Cacau, Terras do Sem Fim, São Jorge dos Ilhéus* não há um narrador em busca do *seu* tempo perdido. No lugar da *memória* está a tentativa de apropriação da *história* das terras do cacau. O que não está tão distante do projeto de José Lins do Rego que pretendia, por meio da memória individual, trazer à cena romanesca as transformações por que passa a exploração das terras da cana. Por que um *ciclo* para narrar tais histórias?

Voltemos a Proust e a Benjamin. Quando este último se refere à extensão de *Em Busca do Tempo Perdido* não chama a atenção apenas para a dificuldade de se narrar um tempo perdido. Ressalta, profundamente, a dificuldade de se restaurar a figura do narrador. Para Benjamin, são necessários tantos romances justamente porque Proust escreve numa época em que o narrador está morto, em que foi substituído pela informação jornalística, pelos textos curtos e impessoais. Para revivê-lo Proust precisa escrever todo um ciclo.

Jorge Amado e José Lins do Rego, ao contrário de Proust, escrevem todo um ciclo para *matar* senhores de engenho e coronéis. Não é fácil *reviver* um narrador, como o provam os vários romances proustianos. Também não é fácil destronar um Zé Paulino ou um Coronel Horácio, como o provam os diversos romances dos ciclos da cana e do cacau. São necessários muitos volumes para se narrar a decadência das grandes famílias patriarcais nordestinas e

do seu modo de explorar as terras, para descrever a passagem de um engenho a usina e o aparecimentto do grande proprietário burguês. Daí, os *ciclos*.

Graciliano: a série em lugar do ciclo

Como explicar, então, a facilidade com que Paulo Honório toma a fazenda de Padilha em *São Bernardo?* Por que Graciliano Ramos não precisaria de nenhum ciclo? Questão a que tenta responder Alfredo Bosi na sua *História Concisa da Literatura Brasileira*: "Escrevendo sob o signo dialético por excelência do conflito, Graciliano não compôs um ciclo, um todo fechado sobre um ou outro pólo da existência (eu/mundo), mas uma *série* de romances cuja descontinuidade é sintoma de um espírito pronto à indagação, à fratura, ao problema." (26, p. 451).

Graciliano funcionaria, portanto, no Romance de Trinta, de modo semelhante a Manoel de Oliveira Paiva e Domingos Olímpio com relação aos romances-casos clínicos do século passado. Com sua linguagem seca, seus períodos curtos e densos, Graciliano fratura os ciclos romanescos, a verbosidade do naturalismo dos anos Trinta. Contrapõe à persistência de uma linguagem idêntica, de personagens e modos narrativos que se repetem, de ciclos; uma linguagem mais tensa e contida, romances bastante diferentes entre si, como é o caso de *São Bernardo, Vidas Secas, Caetés*. No lugar do ciclo, a *série*.

Não é apenas por contrapor sua *série* de romances à continuidade dos ciclos que Gracilianos Ramos funciona como *faca amolada*, como corte no modelo romanesco dominante. Sua ameaça vai além da opção por uma obra mais cheia de rupturas que os ciclos de Jorge Amado e José Lins do Rego. Funciona como um corte crítico na própria estética naturalista.

Quando explicita em seus romances o trabalho com a linguagem, Graciliano joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de Trinta. Dominante tanto num Jorge Amado quanto num José Lins do Rego. Veja-se, por exemplo, a introdução de José Lins a *Meus Verdes Anos*. Diz ele aí: "Pus nesta narração o menos possível de palavras para que tudo corresse sem os disfarces retóricos. E assim não recorri às imagens poéticas

para cobrir uma realidade, às vezes brutal." (83, p. 8). Compare-se esta declaração à nota de Jorge Amado em *Cacau*: "Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia".

José Lins descreve a sua linguagem como dotada do mínimo possível de "palavras", "disfarces retóricos", "imagens poéticas". E próxima o máximo possível de "uma realidade às vezes brutal". Elogia uma narração que não seja "disfarce", que não "cubra" a realidade. Jorge Amado, por sua vez, propõe "um mínimo de literatura para um máximo de honestidade". Em suma, uma literatura que não seja "literatura", mas "realidade", "honestidade", fotografia.

Seria inconcebível nessa concepção documental da literatura digressão como esta de Paulo Honório, o narrador de *São Bernardo*: "Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras" (79, p. 77). O "Reproduzo o que julgo interessante" vai de encontro ao projeto de José Lins de uma narração sem disfarces e ao de Jorge Amado de "um mínimo de literatura". Via Paulo Honório, Graciliano explicita o trabalho com a linguagem que se acha envolvido na produção romanesca. Desmente a obsessão especular do naturalismo. Paulo Honório se mostra como narrador e ao seu romance como *construção, produção* e não simples transparência por meio da qual se enxergaria a "realidade".

Em *São Bernardo,* Graciliano chega a esboçar ironias até mais explícitas com relação ao Romance de Trinta. Veja-se o modo como se refere Paulo Honório à necessidade de descrições de paisagens, de "cor local": "Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais." (79, p. 78).

Chama a atenção o modo como se refere à terra como algo que "via de relance". Bem diferente dos personagens presos à cana e ao cacau de Jorge Amado e José Lins. E das descrições de canaviais, bagaceiras, terras do cacau, tão freqüentes na novelística dos anos Trinta.

Graciliano foge à regra. Opõe a *série* ao ciclo. Uma literatura que se afirma como ficção à obsessão fotográfico-documental do decênio de Trinta. Uma economia expressiva, uma linguagem contida à verbosidade, à abundância descritiva dos romancistas-modelo à época. Seria possível aplicar-se a ele desclaração de Paulo Honório a certa altura em *São Bernardo*: "não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras".

Poderíamos voltar à questão "Por que Graciliano não precisa de ciclo para colocar um burguês no lugar de um herdeiro patriarcal?" José Lins necessita de cinco volumes. Jorge Amado de três. Graciliano Ramos em apenas um único capítulo de *São Bernardo* narra a apropriação da fazenda por Paulo Honório. E, neste único romance, deixa que o burguês tome posse das terras e discuta o seu próprio poder, a sua "profissão". Talvez para ele seja mais fácil *matar o coronel* porque não tem por ele a simpatia de um romancista-herdeiro (José Lins) ou de alguém que vê um grande vilão sobretudo no imperialismo, como é o caso de Jorge Amado.

Zé Paulino sai ileso do ciclo da cana. O antigo senhor de engenho surge como um personagem heróico diante da fraqueza de seu herdeiro e da avareza dos usineiros. O engenho de José Lins mais parece um local paradisíaco, sobretudo quando comparado à usina. O Coronel Horácio, assim como os Badaró, mantêm sua dignidade no ciclo do cacau. Segundo Jorge Amado seriam os responsáveis por "conquistas feudais" verdadeiramente "épicas", chegam a parecer "simpáticos" quando contrapostos às companhias exportadoras.

É possivelmente tal "simpatia" que torna tão difícil jogar por terra o coronelismo, sendo necessário todo um *ciclo* para narrar sua decadência. Todo um ciclo para que a economia ocupasse o lugar das ciências naturais na ficção naturalista; a terra, a grande propriedade, substituísse os "interiores" de uma casa patriarcal; as relações sociais tivessem mais ênfase do que hereditariedade e heranças familiares. E o "burguês" ocupasse o lugar do senhor de engenho e dos seus herdeiros.

A Informação: Quatro Olhos ou uma Câmera?

Quando se observam as reedições do naturalismo no Brasil, dá para perceber como são diversos os trajes utilizados por esta ideologia estética, dotada de extraordinário poder de transformação. Ora usa os trajes brancos e higiênicos do *médico*, ora a decadente roupagem do *herdeiro* patriarcal, ora as vestes "heróicas" e "marginais" do *repórter*. Ora o romance naturalista assume a forma do *caso clínico*, ora se estende por longos *ciclos*, ora se assemelha à *reportagem de jornal*. Modificações que se fazem acompanhar de referências a saberes igualmente diversos: às *ciências naturais* no século passado, às *ciências sociais* nos anos Trinta e às *ciências da comunicação* na década de Setenta. Sejam quais forem, no entanto, os personagens e as ciências que ocupam a cena romanesca, uma coisa ao menos é certa: cumprem a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira.

Quanto maior o corte, maior o band-aid naturalista

No século passado, o naturalismo surge com força tanto maior no romance brasileiro quanto maiores são as transformações por que passa o país. O abolicionismo, a troca do trabalho escravo pela mão-de-obra livre, a República, marcam o fim de século e deixam à mostra divisões no interior das camadas dominantes, cujas lutas pelo poder se faziam acompanhar de discussões parlamentares e polêmicas intelectuais as mais diversas. Diferenças e divisões aparentes na cena histórica mas apagadas nos estudos de temperamento, nos romances mais em voga no período. Neles só se ouvia uma única voz: a do médico, um único e indiscutível saber: a fisiologia. Qualquer dissonância se resolvia ficcionalmente de modo bastante simples com enclausuramentos em casas de saúde e hospícios.

Também nos anos Trinta a ideologia naturalista põe em prática sua força restauradora. As várias fraturas da nacionalidade, postas a nu pela produção artística do decênio de Vinte, passam a ser vistas de modo unificador, apenas segundo as leis de uma dialética simplificada. Tudo que aparece fraturado ou dividido sendo visto como estágio passageiro de um futuro "indiscutível" onde não haveria mais miséria e exploração, patrões e empregados. Teleologia reconfortante sobretudo num período marcado pela crise cafeeira, pela Revolução de Trinta, pelo tenentismo, pela atuação mais significativa das classes trabalhadoras, pelo declínio político-econômi-

co do Nordeste, pelos abalos nas estruturas locais de poder. A ideologia naturalista funciona assim, no plano estético, como uma espécie de *band-aid* de uma sociedade cujas divisões estão patentes, mas encontram soluções nostálgicas, como a busca de um José Lins de seus "verde anos", ou teleológicas, como as utopias revolucionárias de um Jorge Amado.

Nos anos Setenta, o que parece necessitar mais de um curativo estético? Quais as fraturas mais aparentes? A própria década se inicia com uma tentativa não ficcional para dar fim às divergências e antagonismos que marcavam o país: O Ato Institucional nº 5 e uma repressão política e cultural generalizada, acompanhada de um nacionalismo estreito e conservador e um desenvolvimento econômico pautado na concentração da renda e na intervenção cada vez mais forte de complexos multinacionais. Um projeto autoritário de governo que exclui quaisquer diferenças e oposições. Sejam elas políticas ou culturais. Sejam elas via ação política direta, ou por caminhos artísticos. Os anos Setenta tiveram, portanto, como marca registrada um *band-aid* bem pouco "estético" e bem mais forte do que qualquer naturalismo: o autoritarismo político. Por que, então, a necessidade também de um "curativo" romanesco para as divisões e fraturas na sociedade brasileira? Por que o ressurgimento do naturalismo sob a forma dos romances-reportagem e contos-notícia tão em voga no período?

Assim definem Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves a produção literária da década de Setenta: "A literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos Setenta que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal". (54, p. 58-9). Se o que não se possuía eram informações e formas de atuação política eficazes, se o jornal está sob censura rigorosa, cabe à literatura exercer a sua função. Por isso ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas *factuais* e não *ficcionais*.

Entre a narração e a informação

"Literatura de olho no jornalismo", o novo naturalismo dá mais ênfase à *informação* do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de *romance-reportagem*. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Aracelli à morte de Ângela Diniz, são retirados das páginas policiais do jornal. E recebem tratamento semelhante quando convertidos em matéria romanesca. Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias, informação,* e não ficção.

Já nas notas, prefácios e avisos de que costumam estar repletos os romances-reportagens o leitor aprende que o significado do que lê está fora do romance e deve ser procurado nas páginas de jornal. O romance apenas complementa o que já se sabe sobre a notícia. Por isso, na contracapa de *O crime antes da festa,* o romance de Aguinaldo Silva é definido apenas como "muito mais abrangente do que o noticiário sobre o crime". Por isso um romance como *Infância dos Mortos* toma por epígrafe notícia publicada no *Jornal do Brasil* sobre o número de menores abandonados no Brasil, e José Louzeiro avisa logo ao leitor: "Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos" (58, p. 6). Não se encara o romance como ficção, mas como *descrição* de fatos "tirados do nosso amargo cotidiano". O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas recolhê-los. Oculta-se do leitor a *produção* da notícia, da ficção. O que se declara como característica desta ficção jornalística é a pouca preocupação com a linguagem, em prol de uma busca obsessiva de "realidade".

Não se permite ao leitor perceber o esforço literário dispendido pelos autores para que obtenham esse "efeitto de realidade". Efeito obtido sobretudo graças a um pacto que se estabelece logo de cara entre o público e o herói por excelência desses romances: o jornalista, o repórter policial. É simétrica, por exemplo, a descrição feita por Aguinaldo Silva, em *O Crime antes da festa,* da re-

cepção da notícia tanto quando chega à redação, como quando penetra no horizonte de conhecimento do leitor.

O repórter-sabe-tudo

Assim se refere Aguinaldo Silva à recepção de uma notícia "de fato importante":

> "Que os leitores dos jornais não saibam: mas a verdade é que se perde muito tempo nas redações, antes de se tomar qualquer providência, quando a notícia é de fato importante. São os instantes de perplexidade a que os jornalistas, é claro, se permitem, e que não difere em nada daquela em que os leitores mergulharão, no dia seguinte, quando folhearem o jornal" (97, p. 17).

Leitores e jornalistas se aproximam numa idêntica perplexidade. *Tais repórteres, tais leitores*, parece dizer Aguinaldo Silva. Diferenciam-se, entretanto, quando se pensa na prioridade do repórter frente a seu futuro leitor. A perplexidade é a mesma mas o leitor só a terá "no dia seguinte". Quando chega ao público a novidade já é de segunda-mão. Só o repórter a recebe em primeira mão. A simetria não é, portanto, perfeita. Cabe aos leitores papel apenas secundário diante desses quase profetas que são os repórteres.

Não é apenas com base numa analogia entre leitor e repórter que se escreve a ficção jornalística dos anos Setenta. Nela são descritos os bastidores de uma redação de jornal e as atribulações e perigos por que passa esse misto de herói e explorado que é o repórter. O que se procura fundamentalmente é associar a redação do jornal à sociedade brasileira de maneira geral. Por isso quando descreve a invasão de repórteres ao apartamento de Ângela Diniz, Aguinaldo Silva diz que quem o invade é o "mundo". Diz ele: "o mundo entra no apartamento da *pantera*: são os repórteres que, ajudados pela conivência de Maria José, a empregada, devassam a sua intimidade". (97, p. 63) Dizer "repórteres" é dizer "mundo". Falar de uma "redação" é falar da sociedade brasileira, igualmente ansiosa por informações.

Enquanto no naturalismo do século XIX a imagem básica para se falar do país era o *organismo doente* e no Romance de Trinta a *terra* sob diferentes formas de exploração; nos anos Setenta, para falar do Brasil, recorrem os romancistas a uma comparação com as redações de *jornal*. Tanto o país como sua imprensa padecem de

mazela semelhante: o autoritarismo político. *Tal país, tal imprensa*. Numa redação, como na sociedade brasileira, torna-se difícil, na década de Setenta, a circulação de informações. Censura prévia, prisões, informações retidas, fazem do brasileiro carente sobretudo da "notícia livre", de um conhecimento mais amplo da realidade social e política do país. Explica-se assim que a voz privilegiada nos romances-reportagem seja a do jornalista. Este teria em excesso o que falta ao resto do grupo social: *a informação*.

A representação do jornalista como herói ou narrador privilegiado no romance brasileiro dos anos Setenta funciona, nesse sentido, como compensação simbólica, tanto para os leitores, sem acesso à livre informação, quanto para os próprios autores-repórteres, amordaçados pela censura. O que faltava ao país? Dentre outras coisas: a liberdade de expressão e de informação. Os romances-reportagem tentam suprir essa carência. Neles a impressão que se tem é a de que as notícias transbordam, que vamos saber muito mais sobre tal ou qual ocorrência depois de lê-los, que os repórteres possuem uma mobilidade e um conhecimento da realidade brasileira bem maiores do que o restante da população.

Como explicam Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda em "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira":

> "Num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos se pronunciar, cresce por toda a parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária. O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as-urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura." (54, p. 53)

A compensação simbólica funciona, portanto, em duas direções. Ao leitor são dadas informações, mesmo que não exatamente a respeito daquilo de que mais carece. Se não sobre a *História*, sobre *uma história* policial específica. Ao jornalista, por outro lado, se restaura uma imagem "confiável". Desacreditado num momento em que se vê claramente que a notícia não é livre, recupera ficcionalmente o papel de transmissor de informações. Mesmo que se fale apenas de episódios policiais, de casos individuais, e não de toda a organização social brasileira.

Exemplar dessa tentativa de fazer do jornalista alguém dotado de um saber especializado e confiável é a descrição de Aguinaldo Silva da chegada do "perito Nilson Brandão" à Praia dos Ossos quando do assassinato de Ângela Diniz:

"Quando, após enfrentar uma infinita sucessão de ameaçadores buracos na estrada, o perito Nilson Brandão finalmente chegou a Búzios e, pouco adiante, à Praia dos Ossos, onde tinha ocorrido o crime uma decepção o esperava: no local já estavam um policial e alguns repórteres. Estes eram os correspondentes dos jornais do Rio que trabalhavam em Cabo Frio, e que perseguiam uma eficiência impossível — alguns entendiam tanto de jornalismo quanto as pessoas comuns eram capazes de falar, por exemplo, o javanês" (97, p. 23).

Como o saber médico nos romances naturalistas do século XIX, também a manipulação "eficiente" dos fatos jornalísticos parece caber a especialistas. Daí, o desprezo patente nesta descrição pelos repórteres "provincianos" que pouco "entendiam de jornalismo". Ao contrário de outros jornalistas, citados a toda hora por Aguinaldo Silva, como Flávia Villas-Boas ou Luís Carlos Sarmento, cujas matérias se revestem de "cientificidade" semelhante a um Comte ou Spencer, citados nos romances-casos clínicos da virada do século.

Não é apenas essa oposição entre os que entendem ou não de jornalismo que serve de instrumento para realçar o "verdadeiro" repórter. Veja-se, por exemplo, o texto de Marcos Faerman sobre Murilo de Carvalho, publicado no jornal *Versus* nº 4: "Alguns arriscam a pele nas guerras. Outros arriscam a pele no meio das revoluções. John Reed foi um deles. Hemingway foi um deles. Murilo de Carvalho é um deles. Um homem que anda atrás de histórias para contar. Um caçador de realidade. Um repórter" (36, p. 42). Num misto de aventureiro e herói, faz do repórter uma figura fascinante cujos paradigmas são John Reed e Hemingway. Risco e busca da realidade definiriam a profissão jornalística.

Um repórter é "um caçador de realidade". E sua descrição aventureira de Murilo de Carvalho faz dele, como protótipo do "repórter", uma figura íntegra, fascinante, heróica. Alguém que largou um salário alto para escrever pequenas histórias para o jornal *Movimento*, assim se define Murilo de Carvalho. Ou, nas palavras de Faerman: "Já ganhou muito dinheiro na publicidade. Um dia cansou e foi viver na beira de uma lagoa". E acrescenta: "Murilo de Carvalho, o homem que mora num carrinho, e anda atrás de

histórias do povo" (36, p. 42). Trocou "muito dinheiro" por um "carrinho", a publicidade pelo jornalismo. A sua descrição se assemelha à de um São Francisco de Assis. O repórter como aquele que se sacrifica pela informação, que perde dinheiro, arrisca a pele, apenas para "caçar a realidade".

Num texto sobre essa "heroização" dos autores de ficção naturalista nos anos Setenta, comenta Ana Cristina Cesar em "Malditos. Marginais. Hereges".: "Fica montada, antes mesmo da leitura, uma cumplicidade especial com certo leitor, com base na heroização dos escritos e no aproveitamento de uma atual simpatia automática — ou desesperada — por qualquer que 'proteste'. Simpatia por qualquer produto 'perseguido'." (41, p. 27) Se o leitor sente no escritor, no narrador, no herói do romance, alguém que sofre marginalização semelhante à sua a empatia é imediata. Por isso se abusou tanto do epíteto "marginal" nos anos Setenta. Tornou-se coisa tão elogiosa quanto uma tuberculose para os autores românticos. Ser marginal parecia implicar uma percepção mais radical da sociedade brasileira, ela também marginalizada e exposta à violência e à censura. Daí, a ênfase da matéria da *Versus* sobre Murilo de Carvalho na censura de que era freqüentemente vítima: "no *Movimento* as cenas urbanas são mais censuradas do que as cenas do campo, embora minhas matérias quase sempre sejam censuradas, em parte ao menos" (36, p. 42). Ser censurado é quase o mesmo que se dizer possuidor de informações valiosas. Tão valiosas que nem poderiam vir a público.

Onde se lê "repórter", leia-se "sociedade brasileira"

Como nos naturalismos do século passado e dos anos Trinta, também na década de Setenta a produção romanesca se faz em analogia com um saber privilegiado. Não é a biologia. Não é a economia. Quem está em jogo não é uma "histérica" ou uma sociedade a ser medicalizada. Não é um senhor de engenho sendo substituído por um proprietário burguês numa sociedade passando por grandes transformações econômicas. A questão agora é uma "sociedade entupida", um país onde a circulação de informações e a ação política se encontram impedidas. Quem passa a falar então? Quem pos-

sui um saber capaz de restabelecer tal circulação, quem detém as *ciências da comunicação*.

Quem tem voz é o jornalista e o modelo de romance é a reportagem. Até o país passa a ter por *imago* uma redação de jornal. Onde se lê *jornal*, leia-se *Brasil*. Onde se lê *repórter*, leia-se *sociedade braslieira*. A simbiose se produz com tamanha força que Marcelino Pereira, protagonista de *Acusado de Homicídio* de José Louzeiro, chega a "encarnar" alguns dos problemas do país no período. Repórter, obrigado a se "corromper" por falta de dinheiro, Marcelino Pereira vai enfraquecendo organicamente à proporção que passa a ocultar "verdades" dos seus textos e usá-las para chantagem. O repórter parece padecer de "asfixia" por má circulação de informações, como a sociedade brasileira. *Tal Brasil asfixiado, tal repórter doente.*

O personagem de *Acusado de Homicídio* é exemplar dessa heroização do jornalista e da informação. Marcelino reafirma toda a caracterização do repórter como herói típico de um momento de repressão. Daí, sua angústia: "Como escrever a página leve, agradável, se me encontro deprimido, aéreo, dividido e subdividido?" (59, p. 23). E a triste constatação: "Tolice continuar martelando na tecla errada. Mas necessito inventar frases inofensivas, apolíticas, encher com elas três ou quatro laudas, segurar o ordenado que me adiará a morte" (59, p. 23).

Nem sempre fora um "conformista", entretanto: "o proprietário do órgão governista mandou que escrevesse a reportagem declarando que o estudante que a polícia havia morto a bordoadas se suicidara (. . .) Não escrevi, apontaram-me a rua, a sarjeta, o monturo de seres desocupados, vadios" (59, p. 29). Depois é que, para sobreviver, se vê obrigado a fazer chantagem, utilizando informações confidenciais do arquivo da polícia. Ao invés de transmitir informações, Marcelino passa a retê-las em proveito próprio. Não age como um "verdadeiro repórter", na acepção épica de que se reveste a palavra nos anos Setenta.

No decorrer do romance chega a citar exemplos de alguns que não se deixaram "corromper". Diz o personagem: "Passam-me pela cabeça figuras soturnas como a de Silva, que há tantos anos trabalhava no *Correio da Tarde*, recebia um salário miserável, reclamava mas nunca se envolvera num caso de extorsão". E a "ética pro-

fissional" passa a persegui-lo como o pior dos "fantasmas". Guardar informações, interromper o seu fluxo pela vida social, parece ser o pior dos crimes. Principalmente num país sob regime autoritário. Por isso adoece Marcelino Pereira. De *doença* semelhante à que aflige o país.

Graças a um personagem como Marcelino Pereira de *Acusado de Homicídio*, José Louzeiro erige uma estátua literária ao repórter como herói. Como alguém tão análogo ao próprio país que sofre das mesmas doenças. Como alguém "puro" e "inocente" corrompido apenas por circunstâncias especiais. Tão digno que adoece de culpa ao se deixar corromper. Por vias transversas, Louzeiro chega no mesmo lugar de um texto como o de Marcos Faerman sobre Murilo de Carvalho. O que se reafirma é a confiabilidade do repórter, do jornalismo. Afirmação especialmente necessária quando se sabe que um jornal não diz todas as "verdades" possíveis, que nem todas as histórias saem das redações. *Tal carência de informações, tal heroização do repórter.*

O silêncio da história, a voz da crônica

Num período em que a livre circulação de notícias e o discurso político direto estavam vedados, nada melhor do que a reconfortante sensação de estar lendo "verdades" ditas "claramente" proporcionada pelos romances-reportagem e contos-notícia. Se pensamos, no entanto, no próprio jornalismo dos anos Setenta, vemos que uma das áreas menos afetadas pela lei da censura prévia foi a crônica policial. Pelo contrário, quanto mais "individuais" parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla. Por isso o caso Lou, o caso Aracelli, o caso Ângela Diniz, o caso Cláudia Lessin ocuparam tantas páginas e por tanto tempo na nossa imprensa. São "casos" apenas. Quanto mais individualizadas a violência, a marginalização, menos óbvios ficam os mecanismos generalizados de opressão. Explica-se assim por que logo as páginas de polícia se tornaram páginas de ficção.

Quando o romance-reportagem opta pelo tom e pelos assuntos da crônica policial não está rompendo nenhuma grande barreira im-

posta pela censura aos meios de comunicação. Está escolhendo a área mais fácil dentro do próprio jornal, uma das menos expostas à censura. Graças à história de um Lúcio Flávio, narrada detalhadamente, por exemplo, parece suprir a impossibilidade de ação histórica de seus leitores. Os romances estão cheios de ação, de informações e transgressões, coisas vedadas à população brasileira. E o seu sucesso parece diretamente proporcional à compensação simbólica oferecida ao leitor. Você não pode agir? Você não pode falar? Você não sabe o que se passa no país? Sente terror?: parecem perguntar os autores dessa ficção jornalística dos anos Setenta. E a resposta são romances cheios de ação e informação. Pouco importando se as informações em nada servem para suprir a ausência de uma história que não se pôde escrever.

Não dá para trazer a História brasileira à cena? Então se fala de alguns "casos". Há desaparecidos, exilados, mortos no país? Então se fala do rapto de "Carlinhos" ou de "Aracelli". A população está marginalizada e submetida à violência de um regime autoritário? Então se fala de Lúcio Flávio, dos presídios e da violência policial. A classe média está perplexa com o pouco proveito que tirou do Golpe militar de 64? Então se fala de Cláudia Lessin Rodrigues e de sua vida familiar. Há vontade de mostrar como o crescimento econômico do país foi todo para as mãos das camadas dominantes? Então se utiliza o caso Ângela Diniz-Doca Street para "retratar" a maneira de viver da alta burguesia.

Romance-reportagem e alegoria nos anos 70

Esse parece ter sido o procedimento por excelência do romance-reportagem: *singularizar*. Se não dá para fazer História, narra-se *uma* história. Se não dá para falar de marginalização política, toma-se um Lúcio Flávio, um marginal por personagem. O que se faz é um retrato 2x2 da realidade brasileira. E, como "singularizar", "particularizar" simplesmente não atraem leitores, foi preciso acrescentar a tal processo um atributo: o naturalismo.[7] É preciso que tais "reduções" produzam impressão de realidade. É preciso que dêem

[7] Não é de estranhar, portanto, que tal procedimento estético tenha sido assimilado com tanta facilidade por um veículo como a televisão. Vide Bandidos da Falange, Órfãos da Terra, e as séries de Casos-Verdade.

ao leitor-consumidor o que lhe falta. E restaurem nele a credibilidade na imprensa, na figura do jornalista. E na possibilidade de ação histórica. Mesmo que para isso se tenha feito do repórter um herói romântico e da História alegoria.

Esse misto de ficção e jornalismo é tão *monográfico* quanto os *estudos de temperamento* do século passado. Ou é a vida de uma "pantera" como Ângela Diniz, tomada como "exemplar" das camadas dominantes na sociedade brasileira. Ou é a menina Aracelli, oriunda das classes trabalhadoras, cujo caso também serve para que se tirem conclusões a respeito do segmento social a que pertence. Ou é o caso de Lúcio Flávio que funciona como reflexão sobre a marginalidade e a corrupção policial. Toma-se um fato da crônica policial e, ao explorá-lo ficcionalmente, se dá a impressão de estar falando sobre toda a organização social e política do país. Conforme explica Davi Arrigucci Jr., ao definir o romance-reportagem como alegórico:

> "É um romance apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral — o quadro geral da violência — por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasilira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem" (*Achados e Perdidos*, p. 80).

Uma cadeia de alegorias serve de eixo à produção romanesca dos anos Setenta. Toma-se "secção policial' por "jornal", assim como se toma "redação de jornal" por "sociedade brasileira". "Repórter de polícia" vira sinônimo de "jornalista" e este funciona, por sua vez, como "herói da nacionalidade". "Informar" equivale a transmitir "notícias policiais". "Romance' é apenas uma "reportagem" um pouco mais longa. E "História" são casos policiais tomados como típicos da sociedade brasileira.

Uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos Setenta instrumento muito mais de compensação, do que de corte. Nessa aproximação à *objetividade* jornalística, nessa heroização do repórter e na alegorização da violência e das contradições que marcam a sociedade brasileira, o romance-reportagem mais parece um calmante. Nele se produz um "efeito" especial: a ilusão de que se está recebendo informações

importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta. Parecem importantes apenas.

Um corte poético na alegoria jornalística

Bem mais "informativo" é um poema como "Aquela Tarde" de Chico Alvim, por exemplo. Frio, seco como a própria morte que conta. Ao contrário da pieguice que marca a linguagem da ficção jornalística, o poema de Chico Alvim incluído em *Passatempo* está dotado de tom pouco "emocional" mas especialmente afiado. Veja-se o poema:

> Disseram-me que ele morrera na véspera.
> Fora preso, torturado. Morreu no Hospital do Exército.
> O enterro seria naquela tarde.
> (Um padre escolheu um lugar de tribuno.
> Parecia que ia falar. Não falou.
> A mãe e a irmã choravam.)

O simples uso de parênteses que ocupa metade do texto já aponta para o *silêncio* que nele é narrado: "Parecia que ia falar. Não falou."; a indeterminação da fonte de informações ("Disseram-me") chama a atenção igualmente para o clima clandestino em que circulavam notícias pela sociedade brasileira. O texto é curto, desemocionalizado proporcionalmente à tragicidade da própria notícia. Não há redundância entre o fato ("trágico") e a linguagem poética ("fria"). Há uma contradição entre o tom seco e o assunto triste. O que causa até certa estranheza no leitor. E não permite que se dilua a morte narrada graças a um tom excessivamente emocional.

Tom seco que vai de encontro aos recursos narrativos habituais dos romances e contos jornalísticos do período. Nestes, apesar de uma tão decantada *neutralidade,* apesar de se definirem como meras radiografias da realidade brasileira, jorram lágrimas e catarse. Basta lembrar a crise de culpa do repórter corrupto de *Acusado de Homicídio*: "eu era o pior de todos, justamente eu que ouvira o pai ler capítulos inteiros da Bíblia, que me deitava no chão para olhar as figuras dos homens importantes nos livros volumosos" (59, p. 97). A simples menção à figura paterna bondosa, distante e crédula no sucesso do filho, já seria de molde a provocar

lágrimas superficiais e abundantes. Emoção ainda ampliada pela menção à leitura da *Bíblia* em família na infância.

É interessante que justamente romances definidos pelos seus autores e editores como *de denúncia* dêem margem a tanta pieguice e a tanto conservadorismo. Romances que pretendem documentar uma sociedade cheia de divisões e autoritarismos e se referem de modo respeitoso e subserviente à autoridade patriarcal. Como noutra lacrimejante crise de Marcelino Pereira: "Condenaram-me à morte. Sei que vou morrer mas não decepcionarei meu pai, que imaginou tanto para o filho: ele não me verá regressar com as mãos vazias, o rosto sulcado, os olhos inúteis". (59, p. 11). Se nem a autoridade paterna e os laços de família são postos em questão, quanto mais a autoridade de um papai tão forte quanto o governo militar. Se nem a "Bíblia" e os "livros volumosos" recebem tratamento crítico, quanto mais a obsessão pelos "efeitos realistas" característica da linguagem do jornalismo.

Tão pouco afiado é o naturalismo dos romances-reportagem que preserva inclusive a instituição familiar. Não ameaça nem o *pai de família* nem o *papai-Estado.* Nem o controle paterno das culpas e desejos do filho, nem o controle do governo militar dos rumos e informações referentes à sociedade brasileira. Nem os laços de família, nem o nacionalismo estreito dos anos Setenta. Nem os livros privilegiados na casa paterna, nem a estética naturalista em moda no período. Militares no governo, pai guardando os valores familiares, cultura na estante: tudo no seu "devido" lugar. Lugar talvez por demais conservador, mas compensado pelas aventuras policiais desse *herói-jornalista* do neonaturalismo de Setenta.

Não deixam de haver, porém, na década, textos que, dentro ou fora de uma estética naturalista, fraturem o modelo dos romances-reportagem. E mesmo autores marcados pelo hibridismo de serem ao mesmo tempo jornalistas e romancistas se mostram capazes, por vezes, de ameaçar essa ficção jornalística e seu projeto documental. É o caso, por exemplo, de um Ignácio de Loyola Brandão com *Zero,* romance onde se colocam em questão a linguagem dos meios de comunicação de massa e a própria figura do "herói". Ou Renato Pompeu com *Quatro Olhos,* romance cujo personagem central está bem longe dos heróis-repórteres e cuja linguagem foge aos contornos documentais do romance-reportagem.

Bem diversa de declarações como o "não decepcionarei meu pai", enunciada pelo Marcelino Pereira de *Acusado de Homicídio*, é a descrição feita, por exemplo, pelo protagonista de *Quatro-Olhos*, de suas heranças familiares. Assim se refere o personagem de Renato Pompeu às histórias que lhe narrava o pai:

> "Apreciava manter ilusões, era doce aos meus ouvidos a cantilena de meu pai, de que descendíamos de fundadores de cidades nos sertões (argumento que a meu ver comprovava nossa origem índia) e eu me via de botas e gibão de couro assim como me via autor. Por vezes porém eu me sentia descendente de donos de escravos e me perguntava se não eram uns animais esses fundadores de cidades". (76, p. 62).

Enquanto o personagem de *Acusado de Homicídio* se torturava lembrando da imagem paterna e dos "capítulos inteiros" da Bíblia lidos na infância, Quatro-Olhos se refere à palavra do pai como "cantilena", "ilusão". E, quando se sente *membro* de uma tradição familiar, é para atribuir aos ancestrais qualificativo bem pouco nobre: "eram uns animais".

Em geral é *de fora* que Quatro-Olhos observa a genealogia familiar e a nacionalidade. Ou, nas suas palavras: "Não tinha o que me apoiasse no passado a não ser aulas de história do Brasil no secundário e histórias de genealogia que meu pai contava, mas não me sentia herdeiro de semelhantes ancestrais." (76, p. 87-8). Tanto a história do Brasil como as histórias de família não são suficientes para fornecer a Quatro-Olhos uma identidade familiar e nacional sem fraturas.

Mesmo recebendo aulas de história do Brasil e ouvindo a "cantilena do pai", Quatro-Olhos não se percebe propriamente como um *herdeiro*. Não que lhe faltem bens herdados. Tanto genealogias como cultura ou velhos objetos de família lhe são transmitidos regularmente. Ele é que não se encaixa nos diversos papéis sociais que lhe são atribuídos. Da mesma maneira que tenta inutilmente se adaptar seja a uma roupa de formatura seja a um velho terno herdado de um tio-avô, também recusa sucessivamente os papéis de marido, herdeiro ou funcionário exemplar.

Veja-se, nesse sentido, a descrição do paletó do tio-avô:

> "Eu, de volta do baile de formatura, abri o guarda-roupa para guardar o *smoking* alugado. Deparei com velho paletó de linho azul-claro, que não usava há anos. Tinha-o herdado de tio-avô morto mas o usara sem pensar nisso. Naquela noite, porém, do baile, passei a mão pela manga para sentir a velha presença. Meu tio-avô usara aquilo já avançado em anos; plantava almeirão em seu quintal e ouvia música clássica. O paletó tinha sido jaquetão, mas quando o herdei foi transformado em paletó simples. Eu nunca tinha tido um paletó de linho e passei a usá-lo mesmo no frio, com pulôver; achava que o linho esquentava e só muitos anos depois é que fui aprender que linho se usa no verão. Naquela noite do baile, com a morte dançante na cabeça, tirei o paletó do *smoking* e pus o paletó de linho tentando imaginar-me com os braços de meu tio-avô." (76, p. 118).

Nem o *smoking* alugado, nem o velho paletó de família lhe cabem perfeitamente. Nem as regras da vida social, nem os laços de família. Nem o papel de "formando", nem os "braços do tio-avô". Nem "participante da história do Brasil" nem herdeiro, não é à-toa que Quatro-Olhos acaba recolhido a um hospital psiquiátrico. Sobre as pessoas que o cercam se refere como "aquela gente curiosa". (76, p. 61), como "mundo dos brancos" (76, p. 60). Desajustado ao modo de vida que lhe era apresentado como possível, chega a se julgar "descendente de índios" (76, p. 60) ou "nascido num vácuo" (76, p. 88). E, vistos por alguém *de fora* como Quatro-Olhos, não se mantêm intactos os sustentáculos da família, sociedade e cultura brasileiras. Como o velho traje que, quando usado pelo "estranho sobrinho", se transforma de jaquetão em paletó simples, de traje veranil em roupa de inverno, também os bens familiares, culturais e nacionais herdados por Quatro-Olhos se revestem de significados diferentes quando em suas mãos.

É do ponto de vista de um *outsider*, de alguém "oficialmente catalogado como 'doente mental'" (76, p. 186), que Renato Pompeu constrói o seu *Quatro-Olhos*, publicado em 1976. O protagonista do seu romance não se encontra *marginalizado* romanticamente como os heróis tão característicos da ficção da década de Setenta. Tampouco possui *excesso* de informações ou comportamento aventureiro e romântico como o dos repórteres de polícia; nem se acha identificado às camadas populares ou aos perseguidos políticos "clássicos". Quatro-Olhos, ao contrário, é preso por simples engano e tem o romance confiscado apenas porque sua mulher estava sendo procurada pela polícia. E, fora dos estreitos moldes do herói, consegue perceber família, nacionalidade e as ligações entre literatura e documento de modo bem mais crítico.

Renato Pompeu, com seu *Quatro-Olhos*, retira as bases da estátua de herói-repórter. Caem por terra romance-reportagem e sua correlata confiança irrestrita na linguagem jornalística, apenas sob um quádruplo olhar. *Quatro-Olhos?* O par habitual e um par de olhos

críticos que se referem à busca obsessiva da "realidade", do "tom jornalístico", da seguinte maneira: "Está surgindo muita coisa na literatura brasileira e acho isso importante, porque nós ficamos vários anos sem ter nada para ler. O que está ocorrendo é que está aparecendo muita coisa importante como documento — e pouca coisa importante como literatura." (77, p. 9 — *Versus*)

O simples fato de separar literatura e documento joga por terra a objetividade jornalística como critério de valorização estética de um romance, fato bastante corriqueiro no decênio de Setenta. Dentro do slogan "Ler é ver os meandros da notícia", que serve de atrativo para *O Crime antes da Festa,* quanto mais "fotográfico", quanto mais semelhante a uma reportagem, maiores os elogios recebidos por qualquer que fosse o texto. Renato Pompeu, no entanto, define o seu romance como reportagem num sentido bem diferente: "É, acho que é a minha tentativa de fazer uma reportagem não sobre o que acontece efetivamente, mas sobre o que eu vejo, do meu canto, sem estar observando diretamente o mundo." (77, *Versus,* p. 9). Uma reportagem "sem observar diretamente o mundo", sem ser a respeito do que "acontece efetivamente". O oposto da declaração orgulhosa de José Louzeiro ao dizer que, em *Infância dos Mortos,* os fatos "foram tirados do nosso amargo cotidiano".

Os livros (estrangeiros) na estante

Chega-se a tratar em *Quatro-Olhos* com ironia bem clara o nacionalismo estreito com que se costumam rechear os romances-reportagem. Se um João Antônio propõe "uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial." (7, p. 144), o narrador de *Quatro-Olhos* se lhe opõe: "Samba, futebol, carnaval e cachaça, umbanda e malandragem, mas em verdade essas instituições eram ainda mais estranhas para mim do que os livros em inglês e francês, já que ao nascer eu não as respirava em volta, só as vim a conhecer mais arde, por ouvir falar, e os livros estrangeiros estavam na estante de meu pai." (76, p. 88). Enquanto o *romance-reportagem* propõe uma "nacionalidade" temática num invólucro importado dos Estados Unidos, de um Norman Mailer ou um Truman Capote, Renato Pompeu procura chamar a atenção para as fraturas que caracterizam a nacionalidade brasileira. Para os "livros estrangeiros na estante". Chama a atenção para a dependência que marca até os (tão "colados" à nacionalidade) romances-reportagem. Característica já apontada, por exemplo, por Wilson Coutinho: "Foi, de saída, um mimetismo do colonizado. Alguns escritores americanos inventaram esta fórmula, principalmente Truman Capote no *A Sangue Frio.* Tivemos o nosso *Lúcio Flávio*" (cit. em *Anos 70,* p. 66).

Não é só o "cenário nacionalista" dos *romances-reportagem* que cai por terra em *Quatro-Olhos.* Sua ruptura se dá, fundamentalmente, com a *estética fotográfica* que os percorre. Veja-se por exemplo, em *O Crime antes da Festa,* como é por meio da fotografia que o corpo de Ângela Diniz se torna objeto de estudo pericial: "Suas fotos [sc. do perito] serviriam para orientar o delegado durante o inquérito, e no julgamento seriam consideradas provas, a ser fartamente examinadas pelo juiz ou pelo júri, se fosse o caso". (97, p. 25). Uma foto é uma prova. É a foto o objeto a ser visto pelo júri, uma espécie de substituta do cadáver. Assim como o *romance-reportagem* se define como radiografia do país. De um país que radiografa, representa, fotografa mas não discute. O romance-reportagem não parece contar com as lentes críticas de *Quatro-Olhos,* onde em nenhum momento se permite ao leitor esquecer que está diante de um texto ficcional. Ou, como diz o narrador do romance num de seus inúmeros avisos: "essa não é minha vida real, a única realidade era o livro, em que eu ia anotando os fantasmas de gente que passavam por mim". (76, p. 62).

Como Graciliano em *São Bernardo,* ao deixar claros os processos narrativos, ou Domingos Olímpio em *Luzia Homem,* quando chama a atenção para os "efeitos plásticos" de sua descrição, também Renato Pompeu se descarta do olhar fotográfico da reportagem quando caracteriza o seu texto como "invenção" e não como "documento". Quando avisa ao leitor: "Estava agora imerso no livro e o vivia mais que a vida". Quando acrescenta um par de olhos irônicos à univocidade do olhar da ficção jornalística e, com *quatro-olhos-só-lâmina,* desvencilha-se do estreito molde do romance-reportagem e do naturalismo dos anos Setenta.

Zero: da informação ao fragmento

Igualmente afiado é um romance como *Zero,* fragmentário e crítico, em meio a um acúmulo de narrativas lineares e cheias de heróis como são os romances-reportagem típicos. Em *Zero* a narrativa

se faz em fragmentos dispersos e semelhantes a pequenas notícias de jornal. Fragmentos organizados em torno de alguns personagens e situações que se repetem e de uma visão crítica da realidade brasileira. Não há retratos unívocos da nacionalidade. É a própria fragmentação, ainda maior pela quantidade de histórias cortadas abruptamente e das quais não se sabe ao certo o final, que aponta para a difícil circulação de informações significativas em solo brasileiro, para o autoritarismo político. O romance de Ignácio de Loyola Brandão traz à cena as divisões sociais e políticas do país graças a um texto também cheio de fraturas. Ao contrário das reportagens romanceadas de um José Louzeiro ou um Valério Meinel, emocionais, lineares e sem lugar para o humor, o fragmento e o corte.

Zero, como *Quatro-Olhos*, mesmo produzidos por dois autores-jornalistas, funcionam como facas afiadas que fraturam o modelo jornalístico da ficção dos anos Setenta. Faca cheia de ironia de *Quatro-Olhos*, faca-fragmento de *Zero*. Uma e outra jogam, entretanto, por terra uma concepção documental da literatura, uma fé cega na "objetividade" da linguagem jornalística e uma heroização de personagens tirados da crônica policial ou das redações de jornal que funcionam, nos romances-reportagem, como alegorias da nacionalidade.

A "neurose de heroísmo"

Se em *Quatro-Olhos* o simples fato de o narrador ser considerado um "doente mental" e ter sido preso apenas por engano o distanciava do heroísmo característico dos "caçadores de notícias" da ficção jornalística, em *Zero* a crítica a essa heroização é até mais explícita. Há no romance um personagem a que se dá o nome de "Herói". Assim mesmo: "Herói" com maiúscula na inicial e diagnóstico bem pouco romântico de suas atividades: "neurose de heroísmo".

Veja-se a descrição do personagem:

> "Na porta da cozinha, o Herói, alto, moreno, o bigode mexicano, atirava comida nos outros. Como se fosse fita pastelão.
> Iiii, o Herói está atacando de novo. Demorou para ter outro acesso.
> ? Acesso de quê.
> Ele tem neurose de heroísmo. Sabe, tem gente que tem neurose de guerra. Ele tem neurose de heroísmo." (27, p. 149).

Todo o aspecto geral do "Herói" foge à dramaticidade e ao tom épico que normalmente norteiam a descrição dos perseguidos e marginais dos romances-reportagem. Ignácio de Loyola retira desse personagem sem nome os trajes épicos de herói revolucionário e lhe dá um figurino adequado às comédias-pastelão. Assim como um histórico igualmente cômico de suas atividades: virara herói por engano, porque se espalhara a notícia de seu fuzilamento. Quando reaparece vivo, todo o mito cai por terra e os que o idolatravam passam a evitá-lo com raiva: "a turma precisava de um mito, o pessoal era romântico". (27, p. 150) De sua parte, resta ao Herói apenas uma "neurose de heroismo". Ou, como é narrado no romance:

> "Soube da história, do fuzilamento, da sua lenda gloriosa. E quis se matar, queria morrer, ir se entregar. Chamavam ele de Herói, mas era gozação. O herói não realizado. Ele foi se apagando, não produziu mais nada, começou a ficar violento, agressivo, a descarregar em cima dos outros. Essa aí, de abrir a geladeira e jogar comida nos outros dá sempre. Adora jogar comida no pessoal, durante os acessos". (27, p. 150).

Quando opta pela ridicularização e não pela mitificação do "Herói", da mesma maneira que quando escolhe uma escrita fragmentária e não linear, Ignácio de Loyola Brandão faz de seu romance instrumento de corte numa literatura pautada no marginal-herói, no documento e na preservação da ideologia da objetividade jornalística e da identidade nacional. Por isso, o mesmo texto que joga por terra o herói, destrona igualmente as ciências da comunicação e o nacionalismo estreito que caracteriza o pensamento brasileiro nos anos Setenta.

Plimpim, plim, plim

As referências a notícias de jornal ou aos meios de comunicação de massa que percorrem o texto de Ignácio de Loyola Brandão se acham sempre cheias de ironia. Basta lembrar um trecho intitulado "Ponto Final", onde fica patente a pequena analogia existente entre a notícia e uma "realidade" que, em geral, se pretende retratar com objetividade. Em *Zero*, os meios de comunicação não veiculam a sociedade brasileira com suas divisões de fato, mas a unificam eletrônicamente pelo vídeo ou pelas transmissões radiofônicas. Observemos o trecho mencionado: "Perto de Rosa, a menina com cara velha, olhos cansados, ouvia um locutor dizendo no rádio: "Vamos pedir ao papai do céu que acabe com todas as guer-

ras. Que ele estenda as mãos e que todos os homens se entendam." (27, p. 209). Do rádio não brotam, portanto, *informações* sobre a sociedade brasileira e sim apelos ao sobrenatural, a "papai do céu". Não é à História que se assiste nos meios de comunicação, mas à sua interdição. O que explica os trechos em que, imitando os ruídos das emissoras de televisão, o romance se deixa invadir pela "ausência de informação, pelo ruído: "Plimpim, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim" (27, p. 209).

Desvincula-se informação de meio de comunicação. Daí, tela, vídeo e tv se tornaram sinônimos de imobilidade e interdição no "Grand-Finale" de *Zero*, no momento em que José percebe estar o mundo encerrado numa placa incandescente, num aparelho de televisão. Ou, como está narrado no romance: "E José, Joe, Josepho, José viu refletido no ferro incandescente (tela, vídeo, tv, vidro) a nova ordem, os grilhões, a nudez (finalmente, todas as palavras proibidas), a imobilidade (finalmente, todos os gestos interditados), os comuns fuzilados(. . .)" (27, p. 284). Não há confiança irrestrita seja numa ciência da comunicação, seja na própria idéia de informação, que se reveste em *Zero* da significação ambígua que já possuía no Brasil pós-64.

Se o vídeo de uma televisão reflete, com perfeição técnica, uma "nova ordem" e está sempre cheio de "acontecimentos", também funciona como petrificador da ação histórica. Neste "ferro incandescente" só cabe o espetáculo; a História, os gestos e as palavras se acham interditados. Assim como qualquer informação significativa e diversa dos vários "plimpim, plim" não tem igualmente lugar. As *informações* parecem possuir tráfego livre apenas noutros canais que não os meios de comunicação de massa, como em pequena passagem de *Zero* se indica ironicamente:

"O chefe da Política informou
o chefe da Federal, e o chefe da federal informou
o chefe da Supersegurança, e o chefe da Supersegurança informou
o chefe do Conselho Repressivo Político do Terror e da Subversão Para a Manutenção Coesa da Ordem no País (CRPTSPMCOP) que, por sua vez, informou
o chefe da Ordem Geral Nacional que, por sua vez, informou
o chefe das Milícias Repressivas que, por sua vez, informou
o Presidente do Governo que, por sua vez, informou
a quem de direito." (27, p. 208).

Aí se procuram glosar os informes oficiais e sua seca mistura habitual de autoritarismo, burocracia e poucas novidades dignas de nota ou passíveis de reação. Daí, a repetição incansável do verbo *informar* do qual se retira qualquer *complemento* e se enfatizam com certo exagero os *sujeitos* cada vez mais importantes na hierarquia estatal. Como ocorria no país, apenas os "canais considerados competentes" detêm as informações. Só de um *chefe* a outro circulam notícias. Aos demais resta a recepção silenciosa e imóvel de um informe oficial e indiscutível como o que finaliza esta passagem de *Zero*: "(. . .) o Presidente do Governo foi informado e ordenou: Matem todas as crianças de Vila Branca, no domingo.' " (27, p. 208). O que chega à sociedade brasileira não é, portanto, *informação*, mas *ordem*. Não é um "plimpim" apenas ruído, mas interdição e silêncio.

Zero fratura, dessa maneira, a credibilidade irrestrita nas técnicas de comunicação e na própria idéia de "informação", eixos do romance-reportagem e de seu projeto de restauração ficcional de uma imagem heróica para os "profissionais de comunicação", e de um destino "liberto" para a notícia e a sociedade brasileira. Projeto de restauração cujo sustentáculo é um naturalismo pouco afiado e incapaz de dar lugar, nas suas "radiografias do Brasil", para as divisões e ambigüidades que caracterizam o país. Incapaz de se deixar invadir por indagações como a que finaliza o romance de Ignácio de Loyola Brandão e que os diversos naturalismos brasileiros tentaram desesperadamente apagar. Enquanto a ideologia naturalista procura, graças a um retrato sem rachaduras, recobrir o que lhe serve de modelo das descontinuidades e dos cortes, *Zero* se deixa invadir pela estranheza, pela dúvida, pela fratura. E, falando da América Latina, volta-se, com olhar afiado, para o seu modelo fragmentado e cheio de divisões e pergunta: "Mas a cabeça, onde está a cabeça da América que eu não vejo?" (27, p. 284).

O que é, o que é o Brasil?

Ao invés de reconstituir uma nacionalidade como se procurou fazer nos diversos naturalismos, ao invés de montar uma fotografia aparentemente indivisa para um modelo fraturado, *Zero* explicita a busca de identidades (heróicas, nacionais, continentais) característi-

ca das repetições naturalistas na literatura brasileira. Numa literatura que não se pergunta *o que é, o que é o Brasil? O que é, o que é a América?* E diante de uma continuidade e uma identidade que sempre lhe fogem prefere produzi-las ficcionalmente. Prefere perseguir com armas naturalistas suas próprias fraturas e ocultá-las em *romances-retrato*.

Romances-retrato com moldura biológica, econômica ou jornalística e onde, sucessivamente, se tentaram atenuar indagações sobre família, propriedade e nacionalidade. *O que é, o que é família? O que é, o que é raça?*, perguntava-se no fim de século. Dúvidas logo atenuadas nos romances-casos clínicos pelas leis da hereditariedade, pela confiança no saber médico, pelo confinamento asilar dos personagens que fogem à cadeia familiar do sangue. *O que é, o que é propriedade? O que é, o que é coronelismo?*, parecia indagar a sociedade brasileira nos anos Trinta. E recebia respostas "nostálgicas" ou "revolucionárias" em extensos ciclos romanescos apoiados nas ciências sociais e num perfil predominantemente econômico do país.

O que é, o que é?, pergunta por sua vez o poeta Antônio Carlos de Brito (Cacaso) em *Grupo Escolar*. *O que é, o que é*:

> "Muito progresso
> pouco preconceito de raça
> colossal exploração de classe?"
>
> "Descoberto pelo português
> emancipado pelo inglês
> educado pelo francês
> sócio menor do americano
> mas o molde é japonês...?"

A chave de tais enigmas está nas discussões em torno de dependência e nacionalidade que tomam conta do país no decênio de Setenta. *O que é, o que é dependência? O que é, o que é Brasil?*, são questões sufocadas com violência numa sociedade dominada pelo autoritarismo, pelas multinacionais e pela ideologia da segurança nacional. E estão ausentes também da literatura de cunho jornalístico dominante no período. É marcada pela afirmação e não pelas dúvidas. Pela certeza, não pela ironia. Pela afirmação da nacionalidade, da informação jornalística e de uma imagem de repórter, onde

o próprio romancista conquista uma identidade autoral heróica enquanto proprietário de informações numa sociedade delas carente.

Sangue, propriedade e informação são alguns dos bens capazes, portanto, de garantir, em circunstâncias diversas, a tranqüilidade de uma identidade *familiar, de classe* ou *intelectual*. E de produzir romances-retrato *tais* que, num passe de mágica naturalista e ideológico, representem uma nacionalidade aparentemente tão indivisa que não permite a inquietante estranheza de um *qual?* ou de um *o que é, o que é o Brasil?*

Capítulo 6

UM ROMANCE-RETRATO DO LADO DEBAIXO DO EQUADOR

O romance brasileiro já nasce sob o signo da descontinuidade, da falta e da culpa. "Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento" (1, p. 132) são as palavras de Iracema no texto de Alencar logo depois de dar à luz o primeiro filho de mãe indígena e pai português em solo brasileiro. Nasce Moacir ao mesmo tempo que sua mãe entra em agonia. Dela pouco cabe ao filho pois o leite escasso já não lhe chegava ao peito, o que a obriga a entregar Moacir aos cuidados de Martim, seu pai: "Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe." (1, p. 141) Da *terra mater*, da cultura indígena em agonia não lhe vem alimento. Os seios enfraquecidos da América não calam a fome dos que dela nascem. E, morta a mãe, o filho é levado para a Europa, condenado a ver a própria terra de longe, com um olhar aculturado e semelhante ao do pai estrangeiro. Nasce sob os escombros de uma cultura e uma terra devastadas. Sob o signo do sofrimento materno e de uma orfandade em duplicata. Sob o signo da culpa e do débito. Numa trilha semelhante à traçada por Drummond em "Escrituras do Pai":

> "Estarás sempre devendo
> tudo quanto te foi dado
> e nem pagando até o fim

> o menor vintém de amor
> jamais te verás quitado,
> pois no livro de escrituras
> — capital, juros e mora —
> teu débito está gravado."

Do mesmo modo que Iracema e América se reduplicam e confundem enquanto palavras mutuamente anagramáticas, também se duplicam neste jogo vocabular a orfandade e a culpa de quem nasce deste misto de Iracema e América. Órfão de mãe e de nacionalidade, essa dupla morte parece ter condenado o romance brasileiro a buscá-las ansiosamente. Como que petrificado, seu olhar se dirige a um ponto privilegiado: preencher esse vazio, dar fim ao menos ficcionalmente a essa orfandade. Daí, a obrigação de *retratar* a terra, de produzir uma *imagem* romanesca daquilo que só existe enquanto falta, enquanto fratura. Daí a obsessão naturalista. Persegue-se a nacionalidade, essa Iracema-América fragmentada, com ansiedade tanto maior, quanto mais nítidas se tornam as fraturas.

Como no "Improviso do Mal da América" de Mário de Andrade, quanto mais se percebe o "grito imperioso de brancura", mais se clama pelas "coisas da minha terra", pelos "cheiros lentos de sertão". No entanto, os ecos da nacionalidade não chegam a invadir o "mato impenetrável do ser". E, aos filhos da América resta confessar:

> "Não acho nada, quase nada, e meus ouvidos vão escutar amorosos outras vozes de outras falas de outras raças, mais formação, mais forçura".

Resta buscar, dessa América-Iracema tão semelhante à Comala para onde se dirige o narrador de *Pedro Páramo*, os ecos.

Tanto da antiga Comala como da América sonhada restam ecos cuja audição só é possível por um ouvido aculturado. Por ouvidos amorosos de "falas de outras raças", de outras culturas. Olha-se para a América, para as "coisas da terra", mas os instrumentos óticos são fornecidos por um pai europeu e distante. A essa literatura parece caber o destino de retratar o mais fielmente possível uma Comala onírica, uma utopia nacional. Mas retratá-la de forma a parecer que possui identidade, marcas étnicas e regionais indiscutíveis; que dela estão ausentes as divisões e ambigüidades. Por isso o retrato é traçado com régua e compasso naturalistas. Se o modelo está cheio de fraturas, não há problema: o retrato lhe dá unidade.

A moldura do naturalismo é estreita. Nela não cabem fragmentos. Nela não há lugar para dúvidas ou divisões. A *imagem naturalista* reconstitui com minúcia microscópica uma identidade fraturada e tenta revigorar os seios enfraquecidos de uma América-Iracema que procura repetidamente, senão reviver, ao menos *retratar*. Sob a forma dos *estudos de temperamento*, dos *ciclos*, dos *romances-reportagem*. E com o auxílio de lentes tomadas de empréstimo ora à ciência natural, ora às ciências sociais, ora às ciências da comunicação. Lentes meio mágicas que tiram do fundo falso de uma cartola estético-ideológica identidades que não se possuem, e as trilhas de uma viagem impossível em direção à utopia.

Em meio a uma utopia e uma cultura européias, numa terra em que se aprende a ver com os olhos dos que a colonizaram, onde "o passado é algo que não podemos abandonar e a que tampouco podemos regressar" (Octavio Paz), acaba-se exigindo da literatura que realize um impossível, um regresso à origem. Da literatura se espera que, com uma estética naturalista, conquiste a identidade nacional, uma paternidade indiscutível, e que reproduza de maneira una e fotográfica a *terra mater* latino-americana. Ou, nas palavras de Octavio Paz em "Literatura de Fundação", texto incluído em *Signos em Rotação*:

> "Uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, freqüentemente, contra essa realidade. A literatura hispano-americana não é uma exceção a esta regra. Seu caráter singular reside no fato de que a realidade contra a qual se levanta é uma utopia. Nossa literatura é a resposta da realidade real dos americanos à realidade utópica da América. Antes de ter existência própria, começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias européias" (75, p. 126-7).

Há neste trecho de Octavio Paz palavra normalmente rejeitada pela ideologia estética naturalista. Trata-se da palavra "contra". O naturalismo repete, reduplica utopias. E, com isso, não abre espaço para a transformação, para a História. O que só pode ocorrer numa literatura-lâmina, numa literatura-contra. Em textos como os de Machado de Assis, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, fora das molduras naturalistas. Ou, como os de Domingos Olímpio, Graciliano Ramos, Renato Pompeu, que, de dentro do naturalismo, o fraturam e realizam saltos dialéticos para fora de seus estreitos moldes, de suas obsessivas analogias. Em direção ao humor, à descontinuidade ao corte. A uma literatura-só-lâmina.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Alencar, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro, Ed. Bruguera, 1971.
2) Alvim, Francisco. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
3) Amado, Jorge. *Cacau*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1974.
4) ——————. *Terras do Sem Fim*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1963.
5) ——————. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1954.
6) Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Aguilar, 1979.
7) Antônio, João. "Corpo-a-Corpo com a Vida" in: *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1975.
8) Araripe Jr., T. A. *"O Missionário*, de Inglês de Souza" in: *Obra Crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960.
9) ——————. *"A Terra*, de Emílio Zola, e *O Homem*, de Aluísio Azevedo" in: *Obra Crítica de Araripe Jr.* Vol. II. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960.
10) ——————. "A Arte como Função" in: *Obra Crítica*. Vol. *I*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.
11) ——————. "Germinal" in: *Obra Crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.
12) Araújo, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1972.
13) Arrigucci Jr., Davi. "Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente" in: *Achados e Perdidos*. São Paulo, Ed. Polis, 1979.
14) Assis, J. M. Machado de. "Identidade" in: *Relíquias de Casa Velha*. 1º Vol. Rio de Janeiro, Jackson Editores, 1938.
15) Assoun, Paul-Laurent. *Marx e a Repetição Histórica*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1979.
16) Azevedo, Aluísio. "Heranças" in: *Demônios*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1954.
17) ——————. *O Mulato*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
18) ——————. *O Homem*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, s.d.

19) ——————. *Filomena Borges.* São Paulo, Clube do Livro, 1955.
20) —————— e Azevedo, Artur. *Casa de Orates* in: *Coletânea Teatral Caderno nº 35.* Rio de Janeiro, Ed. da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, s/d.
21) Barthes, Roland. *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie.* Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
22) Barbosa, João Alexandre. *A Tradição do Impasse.* São Paulo, Ed. Ática, 1974.
23) Baudrillard, Jean. *O Sistema dos Objetos.* São Paulo, Perspectiva, 1973.
24) Benjamin, Walter. "Thèses sur la philosohie de l'histoire" in: *Oeuvres II. Poésie et Revolution.* Paris, Denoël, 1971.
25) ——————. "Sur quelques thèmes baudelairiens" in: *Oeuvres II. Poésie et Revolution.* Paris, Denoël, 1971.
26) Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo, Ed. Cultrix, 1974.
27) Brandão, Ignácio de Loyola. *Zero.* Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1979.
28) Callado, Antônio. "Prefácio" in: *A Necessidade da Arte.* Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1972.
29) Caminha, Adolfo. *A Normalista.* São Paulo, Ed. Ática, 1978.
30) ——————. *Bom Crioulo.* Rio de Janeiro, Olivé Editor, s/d.
31) Cândido, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos.* Vol. I. São Paulo, EDUSP, 1975.
32) ——————. *O Método Crítico de Silvio Romero* in: *Boletim 266. Teoria Literária e Literatura Comparada nº 1.* F F C L da U S P. São Paulo, 1963.
33) ——————. "Literatura y Subdesarollo" in: *América Latina en su Literatura.* México, Siglo XXI, 1974.
34) Carpeaux, Otto Maria. "Dialéctica de la Literatura Brasileña" in: *Brasil: Hoy.* México, Siglo XXI, 1975.
35) Carvalho, Adherbal. "O Naturalismo no Brasil" in: *Esboços literários.* Rio de Janeiro, Garnier, 1902.
36) Carvalho, Murilo de. "Depoimento a Marcos Faerman" in: *Versus nº 4.* São Paulo, Ed. Versus.
37) Casares, Adolfo Bioy. *A Máquina Fantástica (La Invención de Morel).* Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura, 1974.
38) Castello, José Aderaldo. *Aspectos do Romance Brasileiro.* Rio de Janeiro, MEC/Serviços de Documentação. Coleção "Vida Brasileira", Vol. 18, 1961.
39) ——————. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo.* São Paulo, Edart. Livraria, 1961.
40) Castro, Tito Lívio de. *Questões e Problemas.* São Paulo, Empresa de Propaganda Literária Luso-Brasileira, 1913.
41) Cesar, Ana Cristina. "Malditos. Marginais. Hereges" in: *Beijo nº 1.* Rio de Janeiro, Ed. Boca, nov. de 1977.
42) Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition.* Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
43) Duby, Georges. "História social e ideologias das sociedades" in: *História: Novos Problemas.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
44) Filho, Adonias. "O Romance *O Quinze*" in: *O Quinze.* 24ª edição. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1978.

45) ——————. *O Romance Brasileiro de 30.* Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1969.
46) Foucault, Michel. *Theatrum Philosoficum.* Porto, Publicações Anagrama, 1980.
47) ——————. *A Arqueologia do Saber.* Petrópolis, Ed. Vozes, 1972.
48) Freud, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer.* Rio de Janeiro, Imago Ed., 1975.
49) ——————. *Fragmento de Análise de um caso de histeria.* Rio de Janeiro, Imago Ed., 1972.
50) Galvão, Walnice Nogueira. "Do lado de cá" in: *Mitológica Rosiana.* São Paulo, Ed. Ática, 1978.
51) ——————. "Freqüentação da Donzela-Guerreira" in: *Gatos de Outro Saco.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
52) Grieco, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira.* Rio de Janeiro, Ariel Ed., 1933.
53) Heródoto. *The History.* London, William Benton, Publisher, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1955.
54) Hollanda, Heloisa Buarque de e Gonçalves, Marcos Augusto. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira" in: *Anos 70.* Rio de Janeiro, Europa Ed., 1980.
55) Kothe, Flávio R. "Historiografia/Historicidade literária" in: *Revista José nº 4.* Rio de Janeiro, Ed. Fontana, outubro 1976.
56) Lefort, Claude. "Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas" in: *As Formas da História.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1979.
57) Lins, Álvaro. "Dois Naturalistas: Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro" in: *Jornal de Crítica.* 2ª série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.
58) Louzeiro, José. *Infância dos Mortos.* Rio de Janeiro, Ed. Record, 1977.
59) ——————. *Acusado de Homicídio.* Rio de Janeiro, Edição Nosso Tempo, s/d.
60) Machado, Roberto *et alii. Da(n)ação da Norma: a medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil.* Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.
61) Martins, Wilson. *O Modernismo* in: *A Literatura Brasileira.* Vol. VI. São Paulo, Cultrix, 1973.
62) Marx, Karl. *O 18 Blumário.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
63) ——————. "As lutas de classes na França de 1848 a 1850" in: *Textos.* Vol. III. São Paulo, Alfa Ômega, s/d.
64) ——————. "Carta a Lassalle, de 22 de julho de 1861" in: *Sobre Literatura e Arte.* Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
65) Marx, Karl e Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã.* Vol. I. Lisboa, Editorial Presença, 3ª edição.
66) ——————. *Manifesto do Partido Comunista* in: *Sobre Literatura e Arte.* Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
67) Mann, Thomas. *Os Buddenbrook: decadência de uma família.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
68) Menezes, Raimundo de. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance.* São Paulo, Liv. Martins Ed., 1958.
69) Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides. Breve História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1979.
70) Miguel-Pereira, Lúcia. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920).* Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1950.
71) Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira.* São Paulo, Ed. Ática, 1977.

72) Nietzsche, Friedrich. "Da Utilidade e dos Incovenientes da História para a Vida" in: *Considerações Intempestivas*. Lisboa, Editorial Presença, 1976.
73) Olímpio, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1949.
74) Paiva, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
75) Paz, Octavio. "Literatura de Fundação" in: *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
76) Pompeu, Renato. *Quatro Olhos*. São Paulo, Ed. Alfa-Omega, 1976.
77) ————————. "Entrevista a Fernado Morais" in: *Versus nº 13*. São Paulo, Ed. Versus, agosto-setembro 1977.
78) Proust, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1981.
79) Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1979.
80) ————————.*Vidas Secas*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1979.
81) ————————. "O fator econômico no romance brasileiro" in: *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1976.
82) Rego, José Lins. "O Homem e A Mulher" in. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.
83) ————————. *Meus Verdes Anos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
84) ————————. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
85) ————————. *Bangüê*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
86) ————————. *Usina*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
87) Ribeiro, Júlio. *A Carne*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
88) Romero, Sílvio. "Se a Economía Política é uma ciência" in: *Estudos de Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro, Laemmert e C., 1885.
89) ————————. "Uma suposta lei sociológica" in: *Novos Estudos de Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro, Garnier, 1896.
90) ————————. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo, Tipografia da Província de São Paulo, 1882.
91) ————————. "Retrospecto Literário (1888)" in: *História da Literatura Brasileira*. Vol. V. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
92) ————————. *Ensaios de Crítica Parlamentar*. Rio de Janeiro, Editores Moreira, Maximino e C., 1883.
93) ————————. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1936.
94) Rosa, Guimarães. "A Terceira Margem do Rio" in: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Ed. Três, 1974.
95) Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1975.
96) Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
97) Silva, Aguinaldo. *O Crime antes da Festa*. Rio de Janeiro, Ed. Lidador, 1977.
98) Sodré, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
99) Sontag, Susan. *Ensaios sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Ed. Arbor, 1981.
100) Stierle, Karlheinz. "O que significa a recepção dos textos ficcionais?" in: *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
101) Teófilo, Rodolfo. *A Fome. Cenas da seca do Ceará*. Fortaleza, Gualter R. Silva Editor, s/d.

102) Veríssimo, José. "O Romance Naturalista no Brasil" in: *Estudos Brasileiros. 2ª série (1889-1893)*. Rio de Janeiro-São Paulo, Laemmert e C. Ed., 1894.
103) ————————. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
104) ————————. "O Naturalismo na Literatura Brasileira" in: *Estudos Brasileiros 2ª série (1889-1983)*. Rio de Janeiro-São Paulo, Laemmert e C. Ed., 1894.